



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Jornalismo

Tempo, visibilidade e invisibilidade:

um recorte da fotografia pelas imagens da minha infância

Hermano Gomes Araújo

Brasília

Dezembro de 2015



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Jornalismo

Tempo, visibilidade e invisibilidade:

um recorte da fotografia pelas imagens da minha infância

Hermano Gomes Araújo

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social.

Orientador: Marcelo Feijó

Brasília

Dezembro de 2015



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Departamento de Jornalismo

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima (orientador)

Prof^a. Dr^a. Susana Madeira Dobal Jordan

Prof^a. Dr^a. Célia Kinuko Matsunaga Higawa

Prof. Me. Duda Bentes (suplente)

Brasília

Dezembro de 2015

Agradecimentos

Gratidão aos meus pais, Márcia e Antônio, que desde muito cedo me deram espaço, oportunidade e estímulo para explorar a fotografia. Obrigado pelo amor e a confiança que me estendem.

Agradeço à minha família – de sangue e de alma – que vibrou comigo pelo meu ingresso na universidade e que vibra também pela conclusão do meu bacharelado. Vocês me dão ânimo puro para cumprir uma grande responsabilidade que tenho nesta jornada no universo: ser *Hermano*.

A Eduardo Barretto de Carvalho Milaré Fernandes, Dondon, – amigo de infância que a vida só me entregou na faculdade –, pelo carinho, o incentivo, as conversas e o companheirismo. Muito obrigado – de coração – pela nossa história e por ter revisado este trabalho com tanta disposição.

Aos meus colegas de curso, professores e funcionários da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília. Com algum esmorecimento – claro –, mas com incontáveis alegrias, estes últimos cinco anos foram muito especiais para mim.

À Beatrice – aquela que traz a alegria – *for being always in the same page*, por me ajudar a restabelecer a harmonia nos dias de aflição, por me motivar e pedalar comigo o *Tour de France* da vida. *Dankjewel, liefje!*

Faço um agradecimento especial ao professor Marcelo Feijó, que tão prontamente se dispôs a me orientar, e que, num momento pessoal deveras difícil, me serviu de exemplo de força e calma, e me deu fôlego para realizar este trabalho.

Resumo: No universo da imagem, a fotografia surgiu e se estabeleceu como uma das representações do mundo com maior efeito de realidade. Apesar de sua profunda semelhança com o referente, o que ela mostra não é sempre evidente: como numa disputa entre informações explícitas e implícitas no quadro, para cada elemento que revela, ela esconde um mistério. Há um enorme inventário de códigos circunscritos abaixo de sua superfície. Para além do que a imagem fotográfica diz *“olhe, isto é o que você pode ver”*, ela quer narrar uma trama cheia de detalhes. Instigado por uma série de retratos de família, este ensaio pretendeu investigar as relações de visibilidade e invisibilidade na fotografia e o seu encadeamento com o tempo, desde a gênese da imagem.

Palavras chave: Fotografia, tempo, visibilidade, invisibilidade, imagem

Abstract: In the universe of the image, photography emerged and was established as one of the most realistic world's representations. Despite its profound resemblance to the referent, what it shows is not always evident: as a dispute between explicit and implicit information inside the frame, for each revealed element another mystery is created. There is an enormous inventory of codes underneath its surface. Apart from what the photographic image says – *"look, this is what you can actually see"* –, it wants to tell us a plot full of details. Instigated by a series of family portraits, this paper aimed to investigate the relation between visibility and invisibility on photography and its contexture with time.

Keywords: Photography, time, visibility, invisibility, image

Sumário

Apresentação.....	7
1. Amnésia infantil: um incômodo inaugural.....	10
2. O realismo da fotografia.....	13
2.1) Espelho do mundo.....	13
2.2) Abstrair, transcrever, reconstituir.....	14
2.3) Não mais que índice.....	17
2.3.1) Os limites do índice e perigos da referência absolutizante.....	21
2.4) A ânsia de <i>falar</i>	23
3. Visibilidade e invisibilidade.....	27
3.1) Um mergulho nos meus álbuns de família.....	28
3.1.1) De memórias que não pude fixar (ou que criei com fotografias).....	28
3.1.2) De memórias pude fixar.....	32
3.2) Dualidades fundantes.....	39
3.2.1) Próximo-distante.....	39
3.2.2) Efêmero-perpétuo.....	40
4. Questão de tempo.....	44
4.1) Na ordem de um instante.....	47
4.2) Esperas gestantes e contrações do tempo.....	49
4.3) Mãe-fotógrafa e o cinzel da espera.....	60
Considerações Finais.....	63
Referências bibliográficas.....	65

Apresentação

Há algo de muito belo mas também muito perturbador nas representações do mundo: um universo de códigos – tão curiosos, tão convincentes, tão cheios de histórias. Já há muito tempo me ocorre que a *verdade* está sempre *atrás*, sempre *além*. O que os meus olhos viram e o meu cérebro processou não foi, em verdade, *a coisa* – mas um reflexo da luz *na coisa*. Nada vi, portanto. Nada de puro, de primeiro, de real: a verdadeira face de *algo* está sempre, em algum lugar, escondida atrás de *algo*.

A fotografia me inquieta desde muito cedo: tudo começou por certo interesse humano – curiosidade em observar como eram ou estavam as pessoas e os lugares que me cercavam num tempo outro que não o que eu vivia ou podia lembrar; impulso para acompanhar o meu próprio desenvolvimento – tentar entender o que é ser um ser humano e descobrir, afinal, o que ou quem é Hermano; tomar conhecimento da minha própria história.

Minha mãe conta que já na primeira infância uma das minhas atividades favoritas era folhear os álbuns de família e mergulhar na caixa de fotografias avulsas da casa – passatempo tão recorrente que, a certa altura, foi preciso mover a caixa para uma gaveta acessível à minha estatura.

Mas desde muito cedo também, a fotografia quis me levar para além do interesse humano: algumas coisas me atravessavam – às vezes tratava-se de um rosto desconhecido que estava lá, do meu lado, interagindo comigo, participando da minha história, sem que eu pudesse me lembrar; outras vezes, eram as possíveis histórias que elas podiam contar: o que estava acontecendo ali, afinal?

Pela fotografia, fui de encontro a partes desconhecidas da minha própria história. Ora, as fotos andam juntas com a memória – individual, de grupo, de povo –, e é a partir de um inventário de elementos que carregamos na memória, sejam oriundos de aprendizados socioculturais ou de experiências individuais autênticas, que tentamos decodificar imagens como as fotográficas – por um lado aparentemente óbvias; por outro, tão cheias de códigos implícitos.

É compreensível, portanto, que para mim – que sempre tive muito interesse nas pessoas e relações humanas que me cercam – descobrir fotografias da primeira infância, anos dos quais poucas memórias sobreviveram no meu inventário, foi uma experiência de espanto e êxtase. Quem eram aquelas pessoas? O que estava acontecendo ali? Ao mesmo tempo em que estas perguntas me incomodavam, elas me faziam querer desvendar cada detalhe da fotografia.

Esse foi proposta deste ensaio: investigar *isto* que está na superfície de cada imagem, explícito, visível; e *aquilo* – não tão obvio – que quer contar um sem-número de histórias a partir dela: o invisível.

O primeiro capítulo tem como base impulsionadora as experiências descritas anteriormente quando dos meus primeiros contatos com as fotografias da minha infância. A escassez de memórias dos primeiros anos de vida, que me inquietava profundamente em relação às imagens, foi uma faísca para o trabalho: um incômodo inaugural.

A seguir, fez-se necessário examinar – na filosofia da imagem – a questão do realismo na fotografia. Enquanto representação, o que é – então – que ela pode afirmar? Quais são os seus limites? Que verdades ela tem a contar?

Era o caso, no entanto, analisar não apenas o produto – a foto – mas o ato em si, o ato fotográfico mesmo, que muito tem a dizer sobre a gênese e a configuração da imagem. Para esse propósito, as principais medidas foram a investigação de Philippe Dubois em *O ato fotográfico* e a obra de Vilém Flusser, *Filosofia da caixa preta*. Aqui dialoguei também com trabalho de Boris Kossoy, *Os tempos da fotografia – o efêmero e o perpétuo*, que desmonta e reconstitui o processo fotográfico, e que inspira com reflexões acerca da imagem e da memória, da representação e do mundo, e de outras dualidades que perpassam a fotografia.

Destas dualidades destaco novamente duas que guiaram meu trabalho: visibilidade e invisibilidade – de que tratei no capítulo 3, mergulhando em cinco fotografias da minha infância e, mais tarde, relacionando-as com dualidades fundantes da fotografia. Em adição aos autores já citados, nessa parte me vali também de *A câmara clara*, de Roland Barthes, de *A máquina de esperar – origem e estética da fotografia moderna* e do artigo *O tempo e a originalidade da fotografia moderna* ambos de Mauricio Lisovsky.

Durante a investigação, também me orientei com Walter Benjamin e Susan Sontag; e me inspirei com o romance *Sonhos de Einstein*, de Alan Lightman, e artigos de Claudia Linhares Sanz sobre a fotografia. Mas foi nas duas obras de Mauricio Lissofsky, citadas acima, que este trabalho encontrou seu fundamento: o *tempo* como uma via que separa as margens do lado visível e do lado invisível da imagem – a *espera*, que impele os elementos a se configurarem na fotografia.

É perfeitamente possível que um ser humano passe toda a sua vida produzindo e consumindo imagens fotográficas sem, no entanto, questioná-las, inquietá-las, refletir sobre elas – não somente acerca de sua superfície, mas do ato que as gerou. Quis com esse ensaio colocar mais uma brasa, por menor que possa ser, junto à fogueira debate sobre a fotografia.

1) Amnésia infantil: um incômodo inaugural

Imagens vagas, sem conexão, e lembranças incertas de um mundo em que estivemos ali – presentes, vivos – mas que não foram bem sucedidas em seus registros nas nossas consciências: para onde vão as memórias da primeira infância?

Em 1895, Caroline Miles publicou um artigo que relatava, talvez pela primeira vez, um fenômeno que mais tarde veio a ser conhecido como amnésia infantil, que pode explicar a “escassez relativa, entre os adultos, de memórias verbalmente acessíveis dos 3-4 primeiros anos de vida” (BAUER, 2004: tradução minha). Anos à frente, Sigmund Freud disse que a amnésia infantil acontecia em decorrência da repressão do conteúdo perturbador e frequentemente traumático [devido à sua natureza sexual] das primeiras experiências¹.

O discurso de Freud não agradou aos outros pesquisadores da época. De 1920 em diante, diversas teorias surgiram atribuindo causas à falta de memórias da primeira infância. Elas iam, normalmente, por dois caminhos: as memórias simplesmente não haviam sido formadas, ou as memórias se formaram, mas, após algum tempo, se tornaram inacessíveis devido a mudanças cognitivas na criança.

Hoje, segundo Patricia J. Bauer, Ph.D. em Psicologia Experimental com foco no desenvolvimento e pesquisadora do departamento de psicologia da Emory University, em Atlanta, nos Estados Unidos, a teoria mais aceita atribui memórias mais sólidas à idade escolar, principalmente por volta dos sete anos:

O modelo dominante – a teoria piagetiana – sugeriu que até que as crianças estivessem em idade escolar elas não formariam memórias coerentes de eventos passados. A perspectiva pareceu ter nascido empiricamente. Quando as crianças foram testadas com materiais tradicionais de laboratório (e. g., listas de palavras sem relação entre si), tiveram uma performance muito fraca. Aparentemente, elas se tornaram mnemonistas razoavelmente qualificadas praticamente ao mesmo tempo em que os adultos começam a ter lembranças autobiográficas confiáveis: aos 7 anos. (BAUER, 2004: tradução minha)

Para Bauer, no entanto, o modelo de Piaget subestima a formação de memórias nas crianças: ela pontua que pesquisas de Jean Mandler, em 1977, e Katherine Nelson, em 1978, deixaram claro que crianças em idade pré-escolar quando testadas com materiais mais estruturados, como histórias bem construídas e eventos familiares, mostraram que suas

¹ FREUD *apud* BAUER (2004)

memórias foram bem organizadas e precisas, embora não tivessem tantos detalhes como de crianças mais velhas.

Investigação ainda atual, os desdobramentos do desenvolvimento da criança e do universo da memória são vastos, mas estão muito além desta pesquisa. O fenômeno dentro do fenômeno: o que a amnésia infantil verdadeiramente desperta como possibilidade nesse trabalho e, creio, para muitos que se aventuram curiosos nos primórdios de suas próprias histórias – um tempo em que não nos é permitido recobrar memórias – é um nascimento da fotografia.

Ora, está ali. Está tudo ali: pistas de memórias que não se sabe para onde foram, espalhadas pelos álbuns de fotografias. Imagens que querem nos convencer de que aqueles bonecos nas fotos somos nós mesmos, assim como os eventos, ambientes, pessoas e detalhes congelados no tempo – também sugestionando que existiram em nossas vidas – embora não encontremos qualquer correspondência nas nossas coleções de lembranças.

Se à fotografia pode ser concedido o título de “elemento de fixação da memória” (KOSSOY, 2014, p. 61), para uma criança que se depara com fotos de si mesma e de sua família tiradas nos anos em que, por suposto, não parece haver para ela memória a ser fixada, surge uma possibilidade de questionamento da verdade da fotografia.

Se mesmo o visível da imagem, o que está lá, explícito na superfície, seduzindo a criança, causa um grande estranhamento, o que dirá o invisível da imagem, ao qual possivelmente ela nem tem tantas ferramentas para decodificar? Será que aquela é ela mesma? Quem são aquelas outras pessoas? É mesmo possível que ela tenha vivido tudo aquilo? Será que isso o que a fotografia mostra é verdade?

Para a criança muito provavelmente haverá um familiar que indicará: esse ou essa é você; essa é a sua cidade; essa é a sua casa, embora as paredes e cômodos estejam diferentes; esse é o ex-namorado da sua tia, que costumava brincar bastante com você, embora você não se lembre dele. Então, muito possivelmente, ela será persuadida.

Mas o estranhamento, em menor ou maior grau, vai existir e, dele, haverá não o nascimento, mas, de certo, *um* nascimento fotográfico. Surge ali, com aquela imagem misteriosa, com seu ímpeto sedutor de querer provar a todo custo que é legítima e que está falando a verdade – com seus códigos que dançam entre o que é visível e invisível, entre o

que está presente e ausente, entre o tempo e o espaço –, um dos primeiros passos para desvendar a fotografia: investigar se o que ela mostra é real ou não.

2) O realismo da fotografia

2.1) Espelho do mundo

Imagens, diz Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta* (1985), “são mediações entre homem e mundo. O homem ‘existe’, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de representar o mundo”. Em seu propósito de representação, a imagem fotográfica trouxe, desde o seu nascimento no século XIX, um *efeito de realidade* que transcendia mesmo o das pinturas mais realistas: trata-se da grande semelhança entre a foto e o seu referente, entre a imagem e o mundo. A priori, a foto era a “imitação mais perfeita da realidade” (DUBOIS, 1998, p. 27), uma cópia do real, “mimética por essência”, “percebida pelo olhar ingênuo como um ‘*analogon*’ objetivo do real” (*ibidem*, p. 26).

Esse efeito, que concedeu à fotografia – pelo menos durante os seus primeiros anos – o título de espelho do real, surge diretamente associado ao *fazer* fotográfico. Diferente da pintura, em que a mão do artista intervém a todo tempo na tela, imprimindo sentido a partir de escolhas de quem a cria, do seu gênio, seu talento e sua sensibilidade, a fotografia aparece como o resultado neutro de um aparelho que transfere, objetivamente, o mundo para a representação: ele se desloca, sem o controle do fotógrafo, para a película sensível.

“Essa pretensa certeza ganhou força por conta de ser a fotografia considerada, desde o seu advento, como um registro ‘objetivo’, ‘neutro’, produto de um mecanismo óptico-químico ‘que não pode mentir’, um duplo da realidade, ou seja, uma reprodução mimética do objeto que se achava frente à objetiva”. (KOSSOY, 2014, p. 45)

A pretensa neutralidade da fotografia, que vem da gênese da imagem fotográfica, causou, à época, uma cisão: de um lado estaria a arte, com seus produtos subjetivos intrinsecamente interligados com a sensibilidade do sujeito, no caso o artista. De outro, a indústria e a técnica, com seus artefatos objetivos. A fotografia, como não podia ser diferente, devia *jogar* neste último campo. Para Baudelaire, por exemplo:

“Quando se permite que a fotografia substitua algumas das funções da arte, corre-se o risco de que ela logo a supere ou corrompa por inteiro graças à aliança natural que encontrará na idiotice da multidão. É portanto necessário que ela volte a seu verdadeiro dever, que é o de servir ciências e artes, mas de maneira bem humilde, como a tipografia e a estenografia, que não criaram nem substituíram a literatura”. (BAUDELAIRE *apud* DUBOIS, 1998, p. 29)

E mesmo quando Picasso, por outro lado, diz que a fotografia “chegou no momento certo para libertar a pintura de qualquer anedota” (PICASSO *apud* DUBOIS, 1998, p. 31), na medida em que podia libertar a arte do concreto e do real – afinal, “Por que o artista continuaria a tratar de sujeitos que podem ser obtidos com tanta precisão pela *objetiva de um aparelho de fotografia?*” (*idem*) –, ainda assim a fotografia aparece desconexa da arte, estando no campo da representação do mundo como algo que não pode *criar, mentir, modular, influenciar* o receptor em seu processo de desvendar a imagem.

Philippe Dubois lembra, no entanto, que, ainda em 1945, André Bazin começa a deslocar sutilmente a questão do realismo na fotografia, quando tira de foco o produto fotográfico – o resultado –, e liga o efeito de semelhança ao fazer – à gênese:

“A originalidade da fotografia com relação à pintura reside em sua objetividade essencial. Também, o grupo de lentes que constitui o olho fotográfico que substitui o olho humano chama-se precisamente ‘objetiva’. Pela primeira vez, entre o objeto inicial e sua representação, nada se interpõe além de um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior forma-se automaticamente sem intervenção criadora do homem de acordo com um determinismo rigoroso (...). Todas as artes beneficiam-se na presença do homem; apenas na fotografia usufruímos sua ausência. Ela age sobre nós como fenômeno ‘natural’, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável das origens vegetais ou telúricas.” (BAZIN *apud* DUBOIS, 1998, p. 34-5)

Até aqui não foi concedido ao sujeito, o fotógrafo, qualquer grande poder de interferência sobre a imagem – afinal, “a foto, naquilo que faz o próprio surgimento de sua imagem, opera na *ausência do sujeito*” (DUBOIS, 1998, p. 32) –, mas a noção da *gênese automática* de Bazin começa a quebrar a ideia de que a imagem fotográfica é um espelho da realidade. “Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irredutivelmente a existência do referente, mas isso não implica a priori que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese” (*ibidem*, p. 35). O mundo e a imagem se encontraram, mas esta não pode mais ser um ‘*analogon*’ daquele.

2.2) Abstrair, transcrever, reconstituir

Por mais objetivo que o aparelho fotográfico possa ser, e por mais forte que tenha sido o discurso da mimese na imagem fotográfica nos anos que o antecederam, o século XX chega para apoiar a ideia da “transformação do real pela foto” (DUBOIS, 1998, p. 36). A

discussão que se ergue é que, a despeito do efeito de semelhança entre a foto e seu referente, caráter da gênese mesma da fotografia – o instante de passagem entre o mundo e a película² –, a imagem fotográfica é *construída*: ângulo, enquadramento e distância do objeto foram escolhidos pelo fotógrafo e, mais tarde, a tridimensionalidade do objeto foi reduzida a somente duas dimensões, por exemplo.

O conceito de que a fotografia era uma cópia mecânica da natureza, que assustava Baudelaire e prevalecia desde então, começava a desmoronar. Era claro que a imagem fotográfica retia um aspecto do real – o efeito de semelhança é muito forte para ser negado. Mas a atividade conjunta do fotógrafo e do aparelho resulta numa seleção em que, pontua Pierre Bourdieu, “de todas as qualidades do objeto, são retidas apenas as qualidades visuais que se dão no momento e a partir de um único ponto de vista” (BOURDIEU *apud* DUBOIS, 1998, p. 40) e ainda: “estas são transcritas em preto e branco, geralmente reduzidas e projetadas no plano” (*idem*). Como poderia, então, uma imagem em preto e branco ser um espelho do real? Vílem Flusser vai mais longe nesse ponto:

“Não pode haver, no mundo lá fora, cenas em preto-e-branco. Isto porque o preto e o branco são situações ‘ideais’, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto e o branco são conceitos que fazem parte de uma determinada teoria da Ótica. De maneira que cenas em preto-e-branco não existem. Mas fotografias em preto e branco, estas sim, existem. Elas ‘imaginam’ determinados conceitos de determinada teoria, graças à qual são produzidas automaticamente. Aqui, porém, o termo *automaticamente* não pode mais satisfazer o observador ingênuo do universo da fotografia. Quanto ao problema da crítica da fotografia, eis o ponto crítico: ao contrário da pintura, onde se procura decifrar *ideias*, o crítico de fotografia deve decifrar, além disso, *conceitos*” (FLUSSER, 1985, p. 22).

E fazendo aqui um parêntesis para continuar na questão da cor na foto, uma vez que o século XX é quem quebra a ideia do discurso de mimese e também quem se deixa dominar pela fotografia em cores, é importante perceber que a regra de transcrição é a mesma. Na teoria de Flusser, as fotografias em preto e branco demonstravam sua origem em determinada teoria da ótica e, agora, respondiam também à química. As cores adicionaram mais uma abstração à foto em relação à natureza: primeiro eram abstraídas para depois se

² Ou, hoje, entre o mundo e o sensor.

reconstituírem. Sobre isso o autor diz: “as cores são tão teóricas quanto o preto e o branco. O verde do bosque fotografado é imagem do conceito ‘verde’, tal como foi elaborado por determinada teórica química. O aparelho foi programado para transcodificar tal conceito em imagem” (FLUSSER, 1985, p. 23).

Para fechar o parêntesis, descansa aqui uma reflexão a respeito de quão mais abstrata a imagem fotográfica vai ficando ao longo do tempo: hoje a cor permanece dominante, mas, além disso, abstraída e reconstruída por um sensor, dando origem a uma imagem digital – virtual por natureza.

A foto transforma o real porque é o resultado de um processo de criação. Diferentemente da pintura, é certo que o fotógrafo não conseguirá preencher uma tela branca vazia, pouco a pouco. Mas ele pode *arrancar* do contínuo do tempo uma imagem inteira, subtrair um espaço já preenchido. E as escolhas que o levam a *esse corte* e não a outro são o que fazem a imagem ser, segundo Boris Kossoy (2014, p. 32), “elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente”. Para Kossoy, toda fotografia tem atrás de si uma história e é aí que está sua verdade iconográfica:

“[...] o significado das imagens reside exatamente nesse seu passado, isto é, em sua história própria, nas finalidades que motivaram sua existência, em suas condições de produção, nos fatos que marcam sua trajetória ao longo do tempo, assim como na história do autor, seja ele um fotógrafo consagrado ou um anônimo itinerante, suas visões de mundo, suas convicções, suas motivações” (KOSSOY, 2014, p. 53).

O fato de ser imagem fotográfica uma construção cultural dá outra evidência de que a fotografia não pode ser tida como transparente e pura, como um espelho do real: do ponto de vista da *codificação* da imagem, P. Dubois lembra que a sua significação é também determinada culturalmente e, uma vez que exige o aprendizado dos códigos de leitura, ela não é tão evidente para qualquer receptor. Exemplificando, o filósofo cita a anedota que Allan Sekula – fotógrafo e crítico da imagem – conta em seu artigo *On the invention of photographic meaning*:

“O antropólogo Melville Herskóvits mostrou um dia a uma aborígene uma foto de seu filho. Ela foi incapaz de reconhecer a imagem até o antropólogo atrair sua atenção para os detalhes da foto (...). A fotografia não comunica qualquer mensagem para aquela mulher até que o antropólogo a descreva para ela. Uma proposta, como ‘isto é uma mensagem’ e ‘isto está no lugar do seu filho’, é necessária à leitura da foto. Uma transposição para a língua que torne explícitos os códigos que procedem à

composição da foto é necessária para sua compreensão pelo aborígene. O dispositivo fotográfico é, portanto, de fato um dispositivo *codificado culturalmente*” (SEKULA *apud* DUBOIS, 1998, p. 42).

Esse movimento de reação contra a ideia de que a fotografia pudesse ser um espelho do real consagra o conceito de que a imagem fotográfica é um instrumento de transposição, cheio de códigos. Mas resistia ainda uma insatisfação em relação ao discurso de que a imagem transforma o real: nas palavras de Dubois (1998), “algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos livrar apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para sua elaboração”. Para o autor, a codificação que a fotografia implica é, então, o que pode revelar a verdade interior da imagem. “É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna” (DUBOIS, 1998, p. 43).

2.3) Não mais que índice

Imaginemos uma foto montada e posada. Os personagens são uma mulher ou um homem que, supostamente após muito tempo, estão voltando de alguma guerra ou missão militar. O cenário é cuidadosamente montado no pátio de uma base aérea: avião ao fundo contrastando com um belíssimo céu azul, para coroar o aguardado retorno. O figurino foi planejado com detalhes, os figurantes e atores foram todos muito bem orientados e dirigidos – a postura, a profundidade do olhar, a carga emocional: tudo está alinhado. A cena está milimetricamente preparada para capturar o ator ou atriz num grande momento emocional de reencontro com a família – um parceiro e um filho. *Slash*³: a câmera corta a cena em um milésimo de segundo. O resultado é melhor que o esperado: a foto está cheia de emoção, muito convincente: o retorno parece real, a família parece real, a saudade parece real – o trabalho dos atores, dos produtores e do fotógrafo foi esplêndido.

Agora imaginemos que diferentes pessoas vão decifrar esta fotografia. Algumas delas – ingênuas – vão se deixar levar pela superfície da imagem, pelo efeito de semelhança com o

³ Quais serão as onomatopeias mais apropriadas para o ato da câmera?

mundo, por uma leitura mais *fácil* dos códigos. Para elas, aquela história conta *a* verdade. A família existe, o reencontro existe, a foto é real. Outras não serão tão facilmente convencidas: passada a primeira impressão, elas vão reconstruir a história daquela fotografia. Vão revelar que a imagem é posada, vão descobrir as intenções do fotógrafo – talvez se trate de uma foto para uma campanha –, vão entender que tudo não passou de uma codificação de aparências: a família e o reencontro não existem.

Mas prevalece algo de real naquela imagem: aquele momento existiu. Os atores e o avião estavam lá e o dia era, de fato, muito belo quando a câmera recortou aquela história. Não há como negar – a fotografia conta *uma* verdade.

Essa dificuldade de contradizer a fotografia, no sentido de que não se pode contestar que a *coisa* estava ali, foi descrita por Roland Barthes em *A câmara clara*:

“De início, era-me necessário conceber bem e, portanto, se possível, dizer bem [mesmo que seja uma coisa simples] em que o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 2011, p. 86).

É por isso que Barthes estabelece que o noema da fotografia é *isso foi*: o referente está sempre lá, pulsando, apesar de todos os códigos da representação. Walter Benjamin observou o mesmo com meio século de antecedência, em 1931. Benjamin diz:

“Apesar do domínio técnico do fotógrafo, apesar do caráter combinado da atitude imposta ao modelo, o espectador, contra a sua vontade, é obrigado a buscar em tal imagem a pequena faísca de acaso, de aqui e agora, graças à qual o real, por assim dizer, *queimou* o caráter da imagem; e deve encontrar o lugar imperceptível em que, na maneira de ser singular desse minuto, há muito tempo passado, o futuro se aninha ainda hoje e tão eloquente que, por meio de um olhar retrospectivo, podemos encontrá-lo” (BENJAMIN *apud* DUBOIS, 1998, p. 46).

A faísca de aqui e agora é o ponto de encontro entre o objeto e o mundo. Uma vez que o real *queima* a imagem, *aquilo foi*. Esse encontro P. Dubois define, com empréstimos de Charles Sanders Peirce, como contiguidade física do signo com seu referente. Dubois (1998, p. 61) pontua que “a fotografia pertence a toda uma categoria de ‘signos’ [*sensu lato*] chamados pelo filósofo e semiótico americano Charles Sanders Peirce de ‘índice’ por oposição a ‘ícone’ e a ‘símbolo’” em que os índices “são signos que mantêm ou mantiveram

num determinado momento do tempo uma relação de conexão real, de contiguidade física, de copresença imediata com seu referente [sua causa]" (*idem*) já os ícones "se definem antes por uma simples relação de semelhança atemporal" (*idem*), o que permite um discurso da mimese, e os símbolos "por uma relação de convenção geral" (*idem*), que dá margem para um discurso de que a fotografia codifica apenas aparências, sem conceder à imagem esse encontro de objeto e referente que deixa o real *queimar* a representação.

Pensemos, por exemplo, na famosa fotografia de Alfred Eisenstaedt, popularmente chamada de *O beijo* (figura 1).

Figura 1 – O beijo. Alfred Eisenstaedt, 1945



Fonte: The LIFE Picture Collections/Getty Images⁴

⁴ Disponível em: <http://time.com/3983663/v-j-day-kiss-times-square/>; acesso em outubro de 2015

Um marinheiro beija fervorosamente uma mulher na *Times Square*, em Nova York, no Dia V-J – quando foi espalhada a notícia de que o Japão teria se rendido, pondo fim à Segunda Guerra Mundial. A fotografia, publicada na revista *Life magazine* sem identificar as pessoas, se tornou icônica daquele momento.

A identidade dos indivíduos é ainda hoje um mistério não resolvido⁵. Naturalmente, ao longo dos anos, muitos clamaram ser o marinheiro e a mulher⁶, e muitas foram, portanto, as histórias contadas a respeito daquela imagem. Mas, independentemente do que estava *por trás* daquela cena, de quem eram as pessoas, do que motivou o beijo ou qualquer outro mistério a ser desvendado, aquilo *foi*.

Na tricotomia de Peirce, o índice é um signo determinado pela relação real que mantém com o objeto. Mas essa correspondência não lhe dá o direito de fazer nenhuma afirmação. O índice “apenas diz: *Ali*. Apodera-se por assim dizer dos seus olhos e força-os a olhar um objeto particular, e é tudo” (PEIRCE *apud* DUBOIS, 1998, p. 75). Nesse sentido, pode-se dizer que a imagem fotográfica não explica ou interpreta. Ela é “muda e nua, plana, fosca. *Boba*, diriam alguns. Mostra simplesmente, puramente, brutalmente, *signos* que são semanticamente vazios ou brancos” (DUBOIS, 1998, p. 84).

Por assim dizer, ela não dá sozinha suficientes pistas para que o *spectator*⁷ possa desvendar a história por trás daquele beijo capturado por Eisenstaedt ou, ainda, afirmar do exemplo de foto montada com o qual iniciou-se este subcapítulo que houve ali um encontro verdadeiro de uma família real, senão que *ali* estava aquele grupo de pessoas, posicionadas e vestidas de alguma maneira específica.

⁵ Em 20 de agosto de 2015 a CNN publicou um artigo que reúne histórias de alguns homens que dizem ser o marinheiro. Há atenção especial para George Mendonsa, de Rhode Island, hoje com 92 anos, que coleciona várias evidências de que foi *capturado* pela câmara de Eisenstaedt naquele 14 de agosto de 1945. Disponível em: <http://edition.cnn.com/2015/08/14/us/vj-day-kissing-sailor/index.html>; acesso em outubro de 2015

⁶ Greta Friedman concedeu uma entrevista em 2005 para o *Veterans History Project* em que afirma ser não a enfermeira, mas a assistente de dentista beijada de supetão na Times Square. Disponível em: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/vhp/story/loc.natlib.afc2001001.42863/transcript?ID=sr0001>; acesso em outubro de 2015

⁷ Termo cunhado por Roland Barthes para definir o receptor da imagem. “O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (BARTHES, 2011, p. 19).

O índice vai até o limite do *isso foi* e não ousa penetrar no terreno do *isso quer dizer*, e é por isso que a foto permanece “essencialmente *enigmática*” (*idem*). Como bem coloca Henri van Lier, ela “pode ser uma prova instrutiva e irrefutável (...). Mas, ao mesmo tempo, ocorre com frequência que não se sabe bem o que ela prova” (LIER *apud* DUBOIS, 1998, p. 84).

2.3.1) Os limites do índice e perigos da referência absolutizante

Com efeito, é preciso ter cuidado aqui com o que P. Dubois chamou de *absolutização da Referência em Fotografia*. A gênese do índice fotográfico – a contiguidade física, a copresença – em que se pode falar de um deslocamento do mundo para a representação, do qual resulta esse referente que *foi* e que podem apontá-lo *ali*, acontece em um momento *central*, mas não *total* do processo fotográfico.

No tempo que precede e que sucede a “inscrição ‘natural’ do mundo na superfície sensível” (DUBOIS, 1998, p. 85), seja ela a película ou o sensor, há uma série de processos culturais de escolhas e decisões do autor da representação e de coautores que de alguma maneira interferiram na imagem.

Antes, o fotógrafo determina, consciente ou inconscientemente: um lugar, um objeto, o tipo de câmera, a objetiva a ser usada, como vai trabalhar com a luz, o ângulo, o que entra ou não no quadro, a profundidade de campo, o tempo de exposição, a regulagem do foco, entre muitas outras operações. Depois, ele interfere mais uma vez: se vai revelar o filme ou imprimir uma foto digital, ele escolhe o papel, o formato, as operações químicas possíveis ou a edição eletrônica. Isso sem falar em todos os caminhos e redes em que a imagem vai circular e os usos que serão feitos dela: como artefatos familiares, como documento histórico, meio de informação, obra de arte, ferramenta de propaganda, etc.

Para Dubois, há só um momento – um relâmpago instantâneo – em que o princípio da impressão natural funciona:

“entre esse antes e esse depois, entre essas duas séries de códigos e de modelos, durante a única fração de segundo em que se opera a própria transferência luminosa. Aí está seu limite. É somente então, nesse momento infinitesimal, nesse recuo, nessa vacilação da duração que a foto é puro ato-traço, tem uma relação de imediato pleno, de copresença real, de proximidade física com seu referente” (idem).

Este é possivelmente o único momento em que se pode falar de *pureza* no ato fotográfico – quem está no comando é a câmara e não mais os autores e coautores. Durante esse tempo – que já começa a ser medido em frações de segundo desde o século XIX⁸ – diálogo entre a luz que emana do objeto e sensibiliza a película ou o sensor – o homem não pode intervir. Esse é o “coração da fotografia” (DUBOIS, 1996, p. 86), o instante que a faz ser diferente de todas as representações.

De resto, há inúmeras escolhas e decisões feitas até esse momento-ápice, isto é, operações que *convocam* o relâmpago – que *preparam* esse encontro *de fato* entre o objeto e o referente –, e que são, portanto, corresponsáveis pelo nascimento do índice fotográfico. Nesse ponto, Kossoy afirma: “o índice fotográfico é *controlado* e certamente *não depende* do processo de construção da representação: pelo contrário, é produto dele. O traço só existe, pois, em função desse processo” (KOSSOY, 2014, p. 57)

⁸ Lissovsky (2010, p. 34) lembra que a invenção das placas de gelatina seca, que remonta a 1871, viabilizou alcançar-se a marca de um décimo de segundo.

2.4) A ânsia de *falar*

Vimos, até aqui, que uma fotografia não pode nos *afirmar* mais do que o *necessariamente real*, aquilo que *foi*, que está *ali*. Isso é o que o índice nos aponta e o que faz o discurso do caráter indiciário mais forte do que considerar a foto como um espelho neutro do real ou entendê-la como uma completa transformação dele.

Bem, a imagem fotográfica não pode *afirmar* muito – permanece emblemática, misteriosa – mas, ainda assim, parece querer dizer um sem-número de coisas. Toda foto clama por ser desvendada, por ser lida, relida e lida de novo.

Para encerrar o capítulo e a contribuição de Eisenstaedt para este ensaio, voltemos rapidamente a *O beijo* (Figura 1). *Ali*, aponta a imagem: houve ali um marinheiro, uma mulher, um beijo aparentemente forte. Essa era a Times Square. Houve ali outras pessoas, algumas observaram a cena, outras apenas caminham, algumas sorriram. *Isso foi*. Mas, por alguma razão – muito provavelmente ligada com o fato de ter *O beijo* se tornado tão icônica do fim da Segunda Guerra Mundial –, essa fotografia parece querer dizer mais: quer contar sobre o que não está tão óbvio na superfície, sobre o invisível; quer explicar qual era a sensação de estar vivo naquele dia; quer contar sobre outros beijos que aconteceram naquele momento, como o de Eisenstaedt, que foi capturado por um colega fotógrafo da *Life magazine*, William C. Shrout, beijando uma repórter numa pose não muito diferente da de sua famosa fotografia (Figura 2) e andando com ela pela avenida concedendo à câmera um belo sorriso (Figura 3).

Figura 2 – Eisenstaedt beija repórter no Dia V-J. William C. Shrout, 1945



Fonte: The LIFE Picture Collections/Getty Images⁹

⁹ Disponível em: <http://time.com/3983663/v-j-day-kiss-times-square/>; acesso em outubro de 2015

Figura 3 – Eisenstaedt caminha sorridente pela *Times Square* durante o Dia V-J. William C. Shrout, 1945



Fonte: The LIFE Picture Collections/Getty Images¹⁰

¹⁰ Disponível em: <http://time.com/3983663/v-j-day-kiss-times-square/>; acesso em outubro de 2015

Eis uma maneira de entender por que a foto tem a ânsia de *falar*:

“A imagem fotográfica vai além do que mostra em sua superfície. Naquilo que não tem de explícito, o tema registrado tem sua explicação, seu porquê, sua história. Seu mistério se acha circunscrito, no espaço e no tempo, à própria imagem. Isto é próprio da natureza da fotografia: ela nos mostra alguma coisa, porém seu significado a ultrapassa. Existe um conhecimento implícito nas fontes não-verbais como a fotografia; descobrir os enigmas que guardam em silêncio é desvendar fatos que lhe são inerentes e que não se mostram, fatos de um passado desaparecido, nebuloso que tentamos imaginar, re-criar, a partir de nossas imagens mentais, em eterna tensão com a imagem presente que concretamente vemos, limitada à superfície do documento: realidades superpostas. Toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas, um elo que nos anuncia algo e que, ao mesmo tempo, nos despista. Restam-nos mergulharmos nesses fragmentos deslizantes de ambiguidade e evidência, para tentarmos desvendar os mistérios que se escondem sob os olhares interessantes e paisagens perdidas” (KOSSOY, 2014, p. 62)

3) Visibilidade e invisibilidade

No fim do capítulo passado, uma metáfora de Boris Kossoy anuncia um novo desafio para a investigação deste ensaio: “toda fotografia é o frontispício de um livro sem páginas” (*idem*). Nesse frontispício – uma folha de rosto, uma fachada – está concentrado um inventário de elementos icônicos codificados. Trata-se de informações de duas naturezas: explícitas e implícitas.

As explícitas, diz Kossoy, são “específicas ao objeto da representação; registros fotográficos que retratam ou documentam o assunto: o *visível*, o aparente da representação” (KOSSOY, 2014, p. 52). Por sua natureza, elas concedem marcos e informações, mas também despistam:

“Nos conteúdos fotográficos encontram-se muitas vezes elementos de identificação marcantes que se repetem ao longo do tempo e acabam constituindo marcos distintivos, simbólicos, posto que relativos à geografia, à arquitetura, aos monumentos históricos, à cultura de determinado lugar, região, país. Dependendo de quem os vê, esses marcos, ao mesmo tempo em que identificam, também podem ser interpretados ideologicamente, observados segundo filtros preconceituosos e, portanto, serem tomados como estereótipos de natureza étnica, racial, religiosa etc” (*idem*).

As implícitas são “relativas à história e ao contexto que envolvem o tema registrado; são da ordem dos fatos passados e das mentalidades, heranças culturais e ideológicas que afetam o indivíduo. Não se fazem ver, são *invisíveis*, o oculto da representação” (*idem*). O acesso ao significado desses elementos depende de outras fontes:

“Não importando quais sejam as categorias analisadas de informação, essas só adquirem sentido na medida em que se tenha um somatório de outras informações de diferentes naturezas [orais, escritas, iconográficas], que possibilitem nos acercarmos com a necessária precisão em relação ao conteúdo do tema representado, assim como resgatar seu significado intrínseco” (*idem*).

Kossoy (2015, p. 53) lembra ainda que as fotografias são codificadas assim que passam a existir, independentemente se são avulsas, expostas em galerias, dispostas em álbuns, estampadas em publicações ou disponíveis *online*: “estamos diante de um constante exercício de decifração” (*idem*). Para cada foto, isto é, para cada frontispício, muitas páginas podem ser escritas. Ou ainda: muitos livros podem ser escritos para dar algum significado a essa folha de rosto, a fotografia, e acolhê-la.

“Toda foto tem múltiplos significados; de fato, ver algo na forma de uma foto é enfrentar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine – ou, antes, sinta, intua – o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem esse aspecto” (SONTAG, 2004, p. 33)

O desafio deste capítulo é este: o exercício de decifração, de investigar, ouvir o que a fotografia tem ânsia de falar – deixar-se ludibriar ou não –, sentir e intuir o que está além, para, também, entender como o além, o invisível, foi parar *lá*.

3.1) Um mergulho nos meus álbuns de família

3.1.1) De memórias que não fixei (ou que criei com fotografias)

Figura 4



Fonte: arquivo pessoal

A imagem aponta a mim: ali está o fantasma. E não, não se trata do pedaço de corpo que sangra na margem direita. Ela quer me seduzir dizendo *veja*: esse homem existiu na sua vida, embora você não ainda não tenha pistas de quem ele seja. Ele está próximo à sua tia e

talvez vocês tenham, de alguma maneira, tocado violão juntos. Quem é essa pessoa? O que ela está fazendo ali? Fomos amigos? – pergunto-me.

Aquela é a minha casa, isso posso reconhecer mesmo sem muitos detalhes. A parede é a mesma, ainda *no reboco*, sem acabamento. A *caixa que criança não pode mexer* está no mesmo lugar, com a mesma tampa cinza. Esse foi o visível, o aparente da representação que pude perceber – sem contar, é claro, alguns traços de que o tempo passou: nas roupas, cabelos e feições.

Na minha investigação do *implícito* dessa fotografia – que se renova e reinventa sempre de novo –, as primeiras pistas que recebo vêm de outras fotografias que, controversamente, também escondem seus segredos, mas me concedem material de trabalho. Elas me contam que aquele era o meu aniversário de um ano: a vela do bolo que me fazem tentar soprar, os cartazes que decoram a parede e o grande número de parentes que eu só encontrava em festividades como essas. Aquele corpo na margem direita pode agora ser identificado como minha avó paterna, após a denúncia feita pelas roupas dela.

Depois, preciso recorrer a uma testemunha daquele momento, e vou direto a uma das mais oculares – que será uma figura recorrente neste trabalho –, a mãe-fotógrafa. Sem cerimônia, ela já dispara contra a identidade do fantasma: ele era um namorado da sua tia. Não se lembrava do seu nome e nem tinha muitas percepções a respeito dele, mas garante que ele era uma pessoa muito tranquila e gostava de brincar comigo. Fomos amigos, começo a me convencer.

Da ordem do *implícito*, no entanto, essas foram as informações mais visíveis: foi-me concedido o poder de afirmá-las. O invisível *de fato* continua enigmático e parece nascer do próprio ato partilhado entre a mãe-fotógrafa e o aparelho: ela corre de um lado a outro cuidando de repor as bebidas e comidas da festa, calculando a hora de cantar os parabéns, verificando se os convidados precisam de algo e, claro, sacar fotografias daquele momento.

Mãe-fotógrafa é um sujeito amador em fotografia: ela nunca ouviu falar de regra dos terços e não pensa o enquadramento da imagem com muito rigor, senão que o importante – nesse caso o filho aniversariante – deve estar no centro. Ela está em posse de uma câmera fotográfica simples, automática, que não permite mais escolhas que a ASA do filme e o uso

ou não de *flash*. Profundidade de campo, velocidade do obturador, abertura do diafragma são ideias às quais ela ainda não foi apresentada.

Mesmo sem saber, na sua luta contra o tempo, ela deixa a câmera ser mais rápida que os modelos – a tia tenta se preparar para o registro, começa a levantar a mão e mostra alguma tensão no dedo indicador, talvez para deslocar a atenção do bebê para a câmera – e permite ao aparelho capturar possivelmente as maiores verdades daquela imagem: uma avó que, embora esteja perto, está sempre distante; e um namorado que – talvez pela tranquilidade – estava, já naquele momento, fadado a se tornar um fantasma.

Figura 5



Fonte: arquivo pessoal

A figura 5 sempre me exigiu muito esforço de investigação, particularmente quando a descobri: a foto ainda era recente e eu tinha saído há pouco dos efeitos da amnésia infantil¹¹. Já naquela época, mãe-fotógrafa me deixou nas mãos uma informação-bomba: “essa, na foto, é a Luana – sua primeira namorada”. Não bastasse o trabalho de entender o que foi aquele momento, havia um esforço bônus de compreender uma espécie de maldade-inocente que tanto mãe-fotógrafa como muitos outros leitores dessa imagem imprimiam nela e que, por alguma razão, me deixava embaraçado.

Vejo nela Luana, a princípio, a quem eu demonstro um gesto de apreço, talvez por ser minha namorada. O lugar se desvenda com alguma facilidade: o chão dividido em blocos de cimento, pintado de algum azul e demarcado com linhas brancas, somado aos postes e ao alambrado que se estende acima do muro: aquela era a quadra de esportes da minha escola.

A foto me mostra o meu chapéu de palha, o mesmo para todas as festas juninas quanto foi possível. Pronto: são as comemorações de São João na escola. É possível ver ainda uma parte da mesa de som, de onde provavelmente tocaram canções clássicas sobre ralar o coco, mexer a canjica e tocar a sanfona.

Mas há algo de visível, que mesmo acompanhado de informações externas e de outra natureza – quase uma legenda –, continua me *pungindo*¹² profundamente: Luana. Tenho algumas memórias daquele ano, o maternal – *pré-pré-escola* –, das quais não há fotografias – ainda bem, para que eu tenha alguma certeza de que são memórias realmente minhas. Mas não me lembro dela, ou melhor: acho que não me lembro dela, porque já encarei essa imagem tantas e tantas vezes que, creio, comecei a *criar* outras imagens mentais daquele dia na minha memória. Se ela foi minha namorada – se, por algum motivo, tínhamos esse carinho um pelo outro, quem é, então, Luana, de quem não me lembro?

¹¹ Ver capítulo 1.

¹² Barthes (2011) encontra na palavra do latim *punctum* a possibilidade de designar aquilo que “parte da cena, como uma flecha” e o transpassa. Aquilo que *punge* vem quebrar a leitura dependente do inventário pessoal de conhecimento, de cultura, de uma predisposição a decifrar códigos a partir desse inventário. Essa leitura dependente é o *studium*, uma espécie de “interesse humano”. O *studium* é buscado pelo leitor. O *punctum*, por sua vez, vem a ele. Barthes (*idem*, p. 37) comenta que não são todas as fotografias que o *pungem*: “Muitas fotos, infelizmente, permanecem inertes diante de meu olhar. Mas mesmo as que têm em mim apenas um interesse geral e, se assim posso dizer, polido: nelas, nenhum *punctum*: agradam-me ou desagradam-me sem me pungir: estão investidas somente do *studium*”.

Luana vai continuar um mistério para sempre – ela migra entre o visível e o invisível. O que a câmara viu naquele dia deixou para trás um traço do qual, ao longo dos anos, tive muitas leituras. Na hora de mostrar a outros os meus álbuns de fotografia, por muitas vezes escondi Luana, porque não conseguia entender as reações de outrem àquela fotografia e nem como eu me sentia a respeito, mas, por outro lado, sempre quis guardá-la, para poder olhá-la mais uma vez e ver o que ela me diz.

Mãe-fotógrafa, que naquele dia era também professora e estava envolvida, de alguma maneira, com a organização da festa, correu contra o tempo novamente e convocou a câmara ao trabalho. Se naquele momento ela tivesse influenciado a pose, pedindo para que o filho, normalmente afetuoso, fizesse algum carinho em Luana, ainda assim há algo implícito a esta foto que não se renderá: o que é, como acontece e qual é a sensação do afeto entre crianças novas o bastante para senti-lo sem muita bagagem, expectativa, maldade ou, mesmo, consciência.

3.1.2) De memórias que pude fixar

Continuarei agora meu mergulho em algumas fotos pessoais, mas sob outra perspectiva: a de investigador-testemunha, que participou curioso e atento dos momentos capturados. Tratam-se de fotografias que, naturalmente, sempre renascem e têm sentidos reinventados ou redescobertos, mas que exemplificam – em algumas de suas histórias – o jogo dos enigmas silenciosos das imagens fotográficas e de seu inventário de informações explícitas e implícitas.

Figura 6



Fonte: arquivo pessoal

A figura 6 é uma imagem do meu aniversário de cinco anos, que foi comemorado no colégio¹³, e mostra parte da minha turma do segundo ano pré-escolar. Observar essa foto é um chamado à minha memória e aos pensamentos que se desdobram dela, em muitas e imediatas direções: como eu me relacionava com cada um deles, ou pelo menos com os que posso me lembrar; como estão diferentes aqueles com quem ainda encontrei e encontro em outras oportunidades que não o *Jardim II* e o que fazem agora; o prédio do colégio, que se manifesta *fora do quadro* desde o parquinho até o banheiro, da sala de aula à portaria; etc.

Mas, para não escapar aos objetivos deste trabalho, preciso sair de mim mesmo por um instante e tentar interpretar a fotografia, ao máximo que me seja permitido, como um leitor que não esteve ali e não conhece nenhuma daquelas pessoas.

¹³ A instituição era pequena e permitia aos pais fazer uma rápida comemoração de aniversário no horário do recreio.

A esse leitor, mais isento, a superfície mostra uma comemoração de aniversário, sem dar muitas voltas. Um grupo de crianças, alguns balões, uma mesa decorada com três bonecos do *Batman*, uma vela que indica cinco anos cumpridos. Em seguida, talvez alguém se prenda a mais detalhes: a maquete – muito comum nas festas infantis da época, neste país – que escondia em seu interior os pedaços de bolo, já cortados e, provavelmente, embalados em papel alumínio.

Outro pode gastar um tempo observando o aparelho de televisão cercado de grades, também comum naquele momento em que televisões grandes, finas, de tela plana ou projetores não eram investimentos acessíveis ou comuns, se é que já existiam.

Pode ser que alguém seja capturado pelo sorriso ensaiado e manchado, porém, de alguma maneira, cativante, da criança mais à esquerda. Pode ser também que a olhadela da criança à direita para o colega no centro, que parece conectar as duas risadas – talvez por uma brincadeira, piada ou risada forçada lançada naquele momento –, seja a tensão que merece ser desvendada.

Por fim, mas sem esgotar as possibilidades da imagem, pode ser também que um leitor queira assumir que a criança da primeira fileira, mais ou menos no centro da imagem, é o aniversariante. As pistas são a vergonha que ela demonstra e o abraço do colega, talvez o amigo de maior proximidade.

Voltando agora ao meu cargo de investigador-testemunha, é sobre essa última assunção e particularmente sobre esse abraço que gostaria de discutir. O leitor assumiu corretamente: o aniversário era meu, a criança envergonhada. Há, porém, uma informação implícita na imagem que sequer mãe-fotógrafa pôde desvendar, porque está circunscrita apenas àquelas duas crianças.

Pela superfície, é compreensível imaginar que o colega que me abraça é um amigo próximo, mas, em verdade, ele era a criança da sala de aula de quem eu mais tentava me distanciar. Era um colega do tipo opressor – em pequenas e grandes coisas, nas críticas e no jeito de estabelecer suas preferências como padrão inquestionável: me repelia e, de certa forma, amedrontava.

Naquele momento – talvez porque tive um pouco mais de atenção dos outros colegas, professores e funcionários da escola – ele decidiu se aproximar, me tratou – confusa

e surpreendentemente – como um amigo e me seguiu durante toda a comemoração. No dia seguinte, meu novo-amigo assumiu novamente seu papel de não-amigo.

Figura 7



Fonte: arquivo pessoal

Na figura 7, assim como na figura 4, grande parte de sua verdade interior, de seu significado intrínseco, reside no ato casado entre a mãe-fotógrafa e a câmera. Mais uma vez, permanecendo amadora e limitada em suas escolhas no ato fotográfico, ela permite ao aparelho capturar o momento com grande profundidade.

Fazendo curta a longa história, essa foto foi tirada no desfile cívico anual em comemoração ao aniversário de Sobradinho, cidade em que morei por muitos anos, no Distrito Federal. Todas as escolas, públicas e particulares, estavam convidadas a desfilar – mas algumas tinham, tradicionalmente, maior visibilidade. Era o caso da minha, que já há muitos anos ensaiava semanalmente uma fanfarra com um grupo de alunos.

A fotografia me retrata desconsertado, aparentemente sem desfrutar o momento. Mas devo adiantar, então, que tocar tarol naquela fanfarra era uma das minhas atividades

preferidas. Ensaíamos dias a fio: a marcha, a batida, o conjunto, a formação de concha que deveríamos realizar com precisão à frente do palanque de autoridades; e eu estava muito animado para aquele dia. O que aconteceu então?

No momento da concentração dos alunos, enquanto nos preparávamos para começar o desfile, senti muita vontade de urinar. contei aos meus pais, que, contra a minha vontade, me convenceram a resolver o incômodo publicamente, atrás de uma árvore. No caminho para um bosque próximo, o condutor da fanfarra me grita, sério, pelo nome, indicando que eu devia correr de volta porque já estávamos iniciando a marcha, e estávamos mesmo. Voltei.

Pela superfície, consigo identificar onde estou. Prédio com detalhes triangulares ao fundo e comércio que não mudou tanto de lá para cá: é a quadra de número 8 da cidade. Àquela altura, então, estávamos quase chegando ao fim do desfile e ao meu limite físico.

Essa fotografia é o resultado de um diálogo silencioso – mesmo em meio à fanfarra. De um lado um filho-modelo que pede socorro. Do outro, uma mãe-fotógrafa que se dividia entre fazer um registro fotográfico daquele momento e estar aflita por saber que o filho estava marchando no sol com a bexiga cheia já há mais de uma hora. Talvez pela energia do diálogo: a postura da mãe – que não sabe se fotografa ou tira o filho dali –, a aflição tenha se dispersado para os que também assistem, apáticos, ao desfile.

Figura 8



Fonte: arquivo pessoal

Na investigação da figura 8 continuei seguindo a mesma ordem de análise: encontrar primeiro a realidade exterior da fotografia e, depois, descortiná-la a fim de encontrar vestígios que ultrapassem sua superfície.

Começando pelo cenário, se é que posso chamá-lo assim, a foto me indica a lateral de uma *casinha de cachorro*; talvez uma bicicleta ergométrica, que pode ser identificada pela roda preta presa a um eixo suspenso; um saco com estampa de animais de estimação: provavelmente ração; uma bola; uma lata de tinta látex – um vinil acrílico –, à esquerda, entre outros.

Um olhar mais afiado, que possua a bagagem necessária, pode decodificar alguns elementos não tão evidentes – quase manchas na imagem –, como uma pilha de três caixas de pisos de cerâmica próximos à bola, a primeira delas já sem papelão, mostrando as linhas e extremidades das placas.

Somada a pilha aos respingos brancos no chão e a outros elementos, como fios e sacos, um leitor pode até ingressar o campo das suposições e assumir que a casa estava em reforma ou, ainda, em construção.

Há, porém, dois outros elementos nesta fotografia que parecem clamar por atenção: o menino e a cadela, que já anuncio logo sermos eu e Tinga. O olhar dela atravessa e perfura imagem, parece distante embora colmado de atenção. A postura de Tinga transita entre relaxar e partir para o ataque: talvez estivesse avaliando atacar uma presa ou algo que merecesse o seu ladre. Já o olhar do menino se dirige a Tinga, não para atravessá-la, mas para retê-la. Há uma tensão entre os dois: uma aproximação distante, um conflito a ser resolvido.

Essa imagem me inquieta bastante. Desvendar seu interior é desvendar também a rápida e conturbada passagem de Tinga pela minha casa, ambos grandes desafios. Ela ficou menos de um mês na família, tempo suficiente para assumirmos o fracasso que tivemos em criar laços.

Tinga chegou por um amigo, que não podia mais abrigá-la. Fiquei muito feliz com a novidade: uma terceira cadela para a minha trupe. Mas a alegria cruzou as fronteiras da frustração muito rapidamente: Tinga estava completamente deslocada ali. Ela brigava com as outras cadelas, não se deixava ser tocada, corria e latia sem descanso durante o dia e a noite. A casa estava em construção e reforma ao mesmo tempo: havia um *playground* de latas, caixas, baldes e sacos por todos os lados e Tinga fez questão de usufruir de todas as atrações com unhas e dentes – literalmente.

Fui avisado que Tinga estava de partida, já que não se *adaptou* muito bem. Se por um lado fiquei triste porque ainda tinha esperanças de conquistá-la, por outro me sentia aliviado daquele fardo. Num de seus últimos dias na casa, presenciei Tinga em um raro momento de calma. Corri e solicitei à mãe-fotógrafa, então, que tirasse uma fotografia dela em minha companhia.

Eu estava ansioso, sentindo a urgência de capturá-la antes que fosse tarde. Mãe-fotógrafa também: ainda sem a câmera na mão já duvidava que Tinga fosse nos conceder essa oportunidade. Desse jogo de ansiedades, não sobrou tempo para poses. Fomos

capturados da maneira implícita que estávamos um perante o outro: ela com alguma calma, mas pronta para partir; eu, tenso, calculando até que ponto podia me aproximar.

Nossa casa foi apenas uma passagem na vida de Tinga, que passou a viver em um grande sítio de um amigo da família. Diz-se que a mudança lhe fez muito bem. Essa foto, no entanto, significa outra passagem para ela e, agora, também para mim: fomos petrificados, imobilizados naquele corte de tempo com o aspecto tenso comum à nossa relação.

3.2) Dualidades fundantes

3.2.1) Próximo-distante

Há no entrecho do visível e invisível da fotografia um jogo de outros opostos. Seus nós resultam no que Lissovsky (2010, p. 194), citando e comentando Didi-Huberman, descreve como “Isso que, naquilo que vemos, nos impõe um jogo ‘rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento”.

Retomando a figura 4, no momento em que pude flagrar o ex-namorado da minha tia pela primeira vez naquela imagem, o que me espantava era a sua ausência *atual* em oposição à sua presença *virtual*. Mas ele não era o único objeto da fotografia fadado a ser um fantasma, afinal, *ali*, fomos todos objetos – presentes e ausentes, transcritos em imagem, deslocados para uma esfera virtual. Nessa passagem, nessa “‘trama singular de espaço e tempo’, no próximo-distante que torna o tangível intangível, nessa experiência-limite, as coisas ganham ‘vida própria’” (LISSOVSKY, 2010, p. 174).

Por seu caráter indiciário, a representação fotográfica encontrou o objeto, isto é, testemunhou sua materialidade. Porém, mesmo que a imagem emane fisicamente dele, ela nunca o tocou. Dubois (1997, p. 89) afirma: “*Em nenhum momento no índice fotográfico, o signo é a coisa*”. Há uma distância incontornável na gênese desse encontro: primeiro, uma separação também física – espacial – uma vez que a câmera precisa ser posicionada a alguma distância do objeto. Em segundo lugar, pela natureza mesma de uma representação, ela não pode ser o objeto nem estar *com* ele: o que está na película, no papel revelado,

reconstruído pelo sensor e à mostra na tela não pode, naquilo que *é* e onde *está*, revelar mais do que uma ausência do objeto real. Por isso, é preciso afirmar:

“Toda foto implica portanto que haja, bem distintos um do outro, o *aqui* do signo e o *ali* do referente. É até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no *movimento* que vai desse *aqui* até aquele *ali*. São essas passagens, esses deslocamentos, essas idas e vindas que constituem literalmente o *jogo*, de mil maneiras diferentes, do olhar do espectador sobre as fotografias. Isso se aplica à foto de viagem do amador, cuja lógica é elementar – ‘Eis uma foto minha e de minha família na frente da torre de Pisa: veja, nós que estamos *aqui* com você olhando essa imagem, fomos até *lá*’. –, até a foto erótica ou pornográfica, cuja própria obscenidade finalmente se baseia no fato de revelar [o *aqui* do signo] o que não se pode tocar [o *ali* do referente]: nela o imaginário do desejo nasce da tensão, da distância entre o visível e o intocável” (DUBOIS, 1997, p. 88).

Ora, mesmo se houvesse uma magia poderosa o suficiente para tornar o objeto *tocável* na imagem, ainda assim, ele seria completamente outro que não o original, porque essa distância se manifesta também no tempo.

Há uma força no tempo que parece não dar margem para relativizações: a urgência em seguir o curso. Nesse trajeto, uma onda de *mudança* se impõe, ainda que em diferentes ritmos e cadências, e faz que o objeto seja sempre outro. Portanto, o signo e a coisa estão separados tanto no espaço como no tempo: “A distinção do *aqui* e do *lá* sobrepõe-se à do *agora* e do *então*. Todos sabem de fato que o que nos é dado a ver na imagem remete a uma realidade não apenas *exterior*, mas igualmente [e sobretudo] *anterior*. Qualquer foto só nos mostra por princípio o passado, seja este mais próximo ou distante” (*ibidem*, p. 89). A distância temporal “torna a fotografia uma representação sempre *atrasada*, adiada, em que qualquer simultaneidade entre o objeto e a imagem não é possível” (*ibidem*, p. 89).

3.2.2) Efêmero-perpétuo

Estabeleceu-se até este momento da investigação que é preciso considerar, portanto, um *aqui* e *agora* do signo e um *ali* e *então* do objeto. Entre esses dois mundos, o ato fotográfico faz um “*corte* na continuidade do real” (DUBOIS, 1997, p. 168) e também constrói uma ponte, uma ligação.

É disso que se trata em uma fotografia: uma passagem entre o efêmero e o perpétuo. O primeiro, diz Kossoy (2014, p. 133), é “o tempo da criação, o da primeira realidade, instante único da tomada do registro no passado, num determinado lugar e época, quando

ocorre a gênese da fotografia”. É o momento de aproximação com Tinga (Figura 8), a conspiração da criança e da mãe-fotógrafa para a ansiosa tentativa de eternizá-la.

O último – perpétuo¹⁴ – é o “tempo da representação, o da segunda realidade, onde o elo imagético, codificado formal e culturalmente, persiste sua trajetória na longa duração” (*idem*). É o tempo que quer dar pistas sobre a dupla passagem de Tinga: para uma nova vida, em outra casa, e para uma morte, no *outro mundo*.

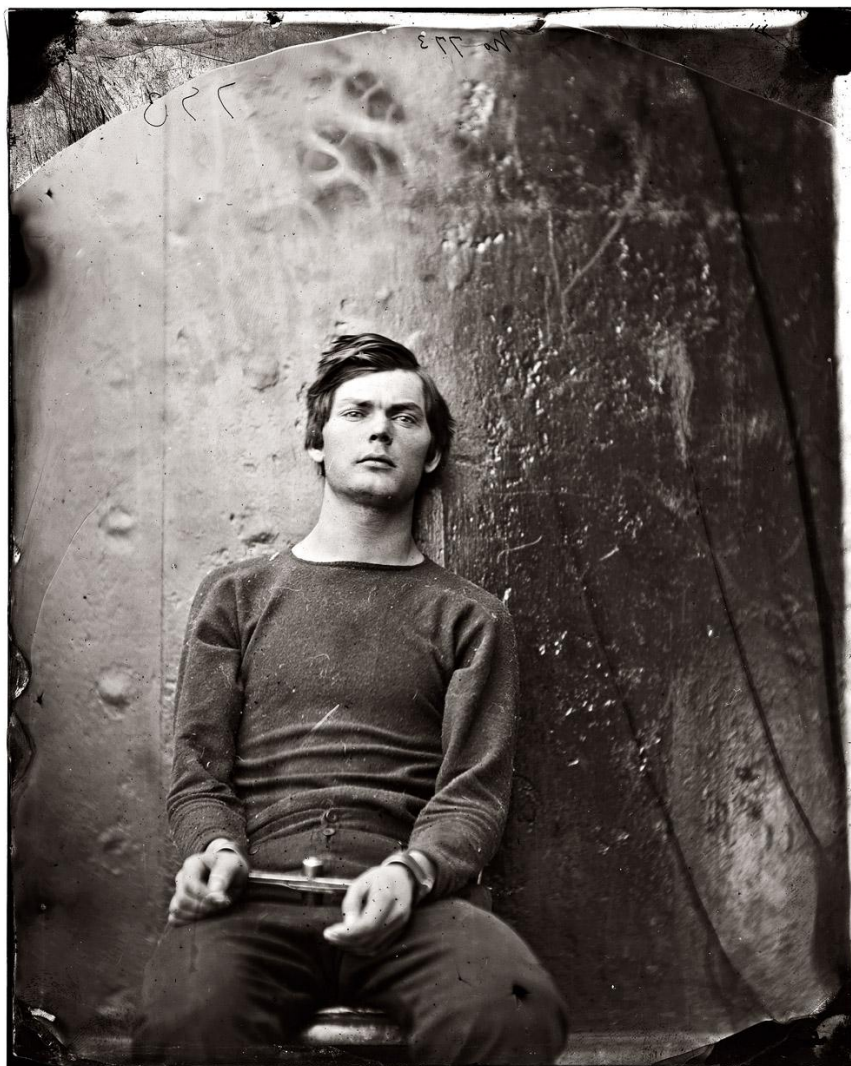
“O ato fotográfico implica portanto não apenas um gesto de corte (...), mas também a ideia de *passagem*, de uma transposição irreduzível. Ao cortar, o ato fotográfico faz passar para o outro lado [da fatia]; de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade, do mundo dos vivos ao reino dos mortos, da luz às trevas, da carne à pedra” (DUBOIS, 1997, p. 168).

É compreensível, portanto, que Barthes (2011, p. 19) chame o “alvo, o referente, espécie de pequeno simulacro” – o objeto – de *Spectrum*, “palavra que mantém, através de sua raiz, uma relação com o ‘espetáculo’ e a ele acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto”.

Se, na figura 8, Tinga estava sentenciada a uma passagem para uma nova vida e a uma morte, quão forte é, então, a sentença de Lewis Payne no retrato feito por Alexander Gardner, em 1865 (Figura 9)?

¹⁴ Como lembra Kossoy (2014, p. 133): “perpétuo, porém, em termos. A trajetória pode ser interrompida, basta refletirmos sobre o destino final reservado às fotografias pessoais, do homem comum, ou mesmo às fotografias históricas, registradas nos mais diferentes suportes, destruídas ou desaparecidas dos arquivos públicos. Trata-se, pois, de uma memória finita”.

Figura 9 – Lewis Powell, conhecido como Lewis Payne. Alexander Gardner, 1865.



Fonte: domínio público¹⁵

Culpado por tentar assassinar o secretário de Estado americano W.H. Seward, Payne foi condenado à morte. Não bastasse o veredito do Estado, foi também sentenciado por Gardner, que o fotografou em sua cela, à espera de seu enforcamento.

Sobre a foto e as sentenças, Barthes (*idem*) diz: “A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso*

¹⁵ Disponível em: <http://www.shorpy.com/node/478>; acesso em outubro de 2015.

foi; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da posse [aoristo], a fotografia me diz a morte no futuro”.

Ora, é da natureza da imagem fotográfica despertar, no seu jogo de visibilidade e invisibilidade, de *isso foi* e de *isso pode significar*, perguntas que nos levam de volta ao passado e também nos transportam para o futuro: como isso era, no que vai se tornar? Como chegou a ser assim, será sempre da mesma maneira? “Na medida em que induzem no espectador uma resposta, os aspectos fotográficos inclinam-se de algum modo tanto para o futuro quanto para o passado” (LISSOVSKY, 2010, p. 66).

Separando a margem visível da margem invisível da imagem fotográfica há uma estrada, uma via de mão dupla do tempo. Quando Lissovsky aponta *aspectos fotográficos* que se inclinam nos dois sentidos da via, ele fala dos vestígios que o próprio tempo deixou na fotografia. O aspecto fotográfico é “esse traço deixado pelo tempo quando bate em retirada” (*ibidem*, p. 60).

O tempo funda a imagem, seja no seu refluir – quando se vê congelado na foto –, seja no próprio ato fotográfico – quando participa da espera do fotógrafo e de toda a duração do processo –, e cria nela esse “lugar imperceptível em que o futuro se aninha hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás” (BENJAMIN *apud* LISSOVSKY, 2010, p. 67).

4) Questão de tempo

“Há um lugar em que o tempo fica parado. Pingos de chuva permanecem inertes no ar. Pêndulos de relógios estacionam no meio do seu ciclo. Cães empinam seus focinhos em uivos silenciosos. Pedestres estão congelados em ruas poeirentas, suas pernas erguidas como se amarradas por cordas. (...) À medida que um viajante se aproxima deste lugar, vindo de qualquer parte, ele anda cada vez mais devagar. As batidas do seu coração ficam cada vez mais espaçadas, sua respiração arrefece, sua temperatura cai, seus pensamentos diminuem, até que ele atinge o centro morto e para. Pois este é o centro do tempo. (...) Quem faria uma peregrinação ao centro do tempo? Pais com seus filhos, e amantes. E assim, no lugar onde o tempo fica parado, veem-se pais agarrados a seus filhos, em um abraço petrificado que nunca se desfará. (...) E, no lugar onde o tempo fica parado, veem-se amantes se beijando nas sombras dos prédios, em um abraço petrificado que nunca se desfará.” (LIGHTMAN, 1993, p. 67-9).

A narrativa que inicia este capítulo poderia, sem muitos prejuízos, descrever a fotografia: pingos de chuva interrompidos em seu curso, relógios estacionados, pais com seus filhos e casais de amantes que, ao se eternizarem, também se petrificam *ad infinitum*. Não é isso que fazem os pais e amantes nas fotos? Uma passagem para o outro lado? Congelar o presente efêmero para perpetuá-lo, mesmo que eternamente inerte.

O centro do tempo não está mais ao oriente nem ao ocidente, trata-se de uma viagem que começa a partir de qualquer ponto do universo e que só exige um piscar de olhos – um clique. É a peregrinação que faz Toyokazu Nagano, fotógrafo japonês que está ganhando popularidade na internet com uma série de fotografias de sua filha nas ruas de Ishikawa. Na figura 10, por exemplo, ele embarca Kanna rumo ao centro do tempo em duas câmeras *Pentax 67*, uma delas acompanhando a criança no percurso.

Figura 10 – Kanna. Toyokazu Nagano, 2012.



Fonte: Flickr – Toyokazu Nagano¹⁶

Do outro lado do mundo, com anos de antecedência, Duane Michals embarca um casal na mesma jornada (Figura 11). A fotografia não pôde perpetuar o relacionamento, mas serviu de *prova*, estava ali: “houve aquela tarde quando as coisas ainda estavam bem entre nós, e ela me abraçou, e nós estávamos tão felizes. Aquilo aconteceu, ela realmente me amou. Olhe, veja você mesmo!” (parte da legenda da figura 11 - tradução minha).

¹⁶ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/toyokazu/>. Acesso em outubro de 2015.

Figura 11 – *This photograph is my proof*. Duane Michals, 1974



Fonte: Christie's¹⁷

O texto é, no entanto, um excerto do romance *Sonhos de Einstein*, de Alan Lightman. Em cada capítulo do livro, o tempo adquire uma faceta diferente em relação ao mundo e, por conseguinte, também o mundo o faz em relação ao tempo. Seu curso e seus vestígios não cessam de relativizar-se. A temporalidade inaugura em cada capítulo do romance uma série de possibilidades, assim como o faz na fotografia.

O tempo é o senhor da passagem. Seja de um ponto a outro do espaço ou de momento a outro da história ele está lá: soberano. Assim como nunca tocaremos o objeto, a

¹⁷ Disponível em:

<http://www.christies.com/lotfinder/LargeImage.aspx?image=http://www.christies.com/lotfinderimages/d19789/d1978917x.jpg>. Acesso em outubro de 2015.

natureza – o mundo, que seja –, através da imagem fotográfica, assim também com o tempo conheceremos apenas seus vestígios, seus traços, seu índice – se me é permitido dizer.

Ele esteve ali, está aqui e estará lá sem nunca, no entanto, nos dar o prazer de sua mais objetiva visibilidade. O tempo é intocável, invisível.

Não se pode esperar então que, como elemento fundamental – senão fundador – do ato fotográfico, ele nos entregue sem luta tudo o que uma fotografia pode nos contar. Caso contrário nela não haveria graça, alguns dirão.

4.1) Na ordem de um instante

Abstrato, relativo, elástico – o tempo, como coloca Lisovsky (2010, p. 212), tem “inumeráveis faces” pelas quais “mais se oculta que se mostra”. Pensemos, por exemplo, quão oculto ele se faz atualmente no ato fotográfico: o tempo de exposição numa câmara pode ser mais rápido que o da percepção humana¹⁸. Quando notamos, *já foi*. Trata-se da instantaneidade – característica da fotografia que começa a dominá-la a partir do final do século XIX.

Houve, contudo, um tempo em que aparecer sorrindo numa foto significava contrair os músculos da face por horas¹⁹. Em *A câmara clara*, Barthes (2011, p. 23) recorda: “A fotografia transformava o sujeito em objeto, e até mesmo, se fosse possível falar assim, em objeto de museu: para fazer os primeiros retratos [em torno de 1840], era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol”.

Evidentemente, essas longas poses se perdem com o instantâneo fotográfico. Não há mais um contrato entre fotógrafo, câmara e modelo que diga: *veja, nessa situação será necessária uma exposição de 60 minutos – segurem-se*. Não. Como sugere Lisovsky, agora a espera passa a ser indeterminada:

¹⁸ Lisovsky (2010, p. 35) lembra que o ciclo básico de um neurônio é um centésimo de segundo, que deve ser somado ao tempo entre a estimulação da retina e a excitação correspondente no córtex cerebral (entre aproximadamente 1/20 e 1/7 de segundo).

¹⁹ Ver artigo de Jonathan Jones (2015) em sua coluna no The Guardian.

“Antes do advento do instantâneo, durante a longa exposição que tomava conta da pose fotográfica, modelo e fotógrafo eram prisioneiros de uma espera cujo fim estava previamente determinado – o tempo necessário de exposição. Nesse sentido, ela era, inclusive, bastante ‘disciplinar’: a expiação de uma pena, o expurgo dos maus pensamentos, com direito mesmo à ortopedia dos ‘porta-cabeças’²⁰. O instantâneo tornou a espera indeterminada, entrega subjetiva a um tempo do outro, à eventualidade de um ajuste, virtualmente indeterminável, seja daquele que posa, daquele que clica, ou de ambos. Uma espera indeterminada e, ao mesmo tempo, finalista, teleológica, redentora. A fotografia instantânea não foi apenas uma forma laicizada da morte, como sugere Barthes, mas, em virtude da espera que inaugura a expressão minimalista e secular do juízo final” (LISSOVSKY, 2010, p. 212).

Segundo Lissovsky (*ibidem*, p. 34), libertos das longas exposições – da duração –, os fotógrafos pensaram ter dominado o tempo: congelando-o, retendo-o instantaneamente. “Mas aquilo que então apreendem é apenas movimento – a forma ‘cinemática’ do tempo, diria Bergson –, sua miragem” (*idem*). Cinemático pois, instantâneo após instantâneo, *frame* após *frame*, o movimento pode ser reconstruído – esse é o caminho do cinema. O tempo, no entanto, não pode ser capturado. Ele flui para fora da imagem: reflui; e segue seu curso.

“Minha hipótese, nesse caso, é que a origem da fotografia – ao menos da fotografia moderna, se admitirmos essa concessão historicista – foi sua relação com o tempo. Foi o modo como, aceitando o tempo como o invisível da fotografia, permitiu que o seu ausentar-se da imagem a atravessasse de múltiplas maneiras” (*ibidem*, p. 31)

O tempo se ausenta da imagem – é agora instantâneo – mas a atravessa em todos os sentidos. Na figura 7, por exemplo, o ato fotográfico não custou à mãe-fotógrafa e ao modelo mais do que um instante, uma fração de segundo. Nem por isso, não obstante, as horas de espera e agonia do modelo debaixo do sol – como nos retratos de antigamente, agora sem a necessidade de um porta-cabeça – deixaram de marcar a fotografia.

O instante fotográfico é complexo, de natureza paradoxal – “menos evidente e menos simples do que parece, em particular porque não exclui nem uma certa relação com a *duração*, nem a existência de uma grande *mobilidade interior*” (DUBOIS, 1997, p. 166).

Para Lissovsky (2010, p. 70), o instantâneo nos convida a pensar o imóvel a partir do movimento: “fazer passar o camelo da duração pelo fundo da agulha do instante”. Com

²⁰ Barthes (2011, p. 23) diz: “tornar-se objeto, isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica; inventou-se então um aparelho, um apoio para a cabeça, espécie de prótese, invisível para a objetiva, que sustentava e mantinha o corpo em sua passagem para a imobilidade”.

empréstimos de Bergson, ele diz: “quando nos debruçamos sobre o instantâneo fotográfico, visando o próprio tempo, não se trata mais da reconstituição cinematográfica da duração-movimento, e sim de um percurso que assinala no atual a virtualidade do qual devém” (*ibidem*, p. 71).

Ilustrando o caso, não se trata de tomar a fotografia relativa à figura 8 em mãos e, olhando-a, refazer a *operação captura de Tinga*: os movimentos do garoto que tenta se aproximar da cadela sem afastá-la, combinados aos feitos pela mãe-fotógrafa e sua câmera. Ao contrário, é a partir daqueles movimentos que se deve pensar a constituição daquela imagem: o camelo da duração passa pelo fundo da agulha do instante e a fotografia nasce.

Quando a fotografia se vê livre das longas e visíveis esperas, é a contração da duração num instante que dá à luz a imagem: “ao tornar-se invisível na imagem fotográfica, o tempo passou a ser a matriz, a origem que pulsiona o instante na direção de sua configuração” (LISSOVSKY, 2010, p. 89).

Fazendo uma apropriação do termo de Mauricio Lissovsky, a câmera continuou sua vocação de *máquina de esperar*, o que muda – considerando a fotografia moderna – são as dimensões da espera: o instante deixa de ser uma interrupção da duração e passa a ser configurado por ela, “gestado em seu interior” (LISSOVSKY, 2003).

4.2) Esperas gestantes e contrações do tempo

Para onde foi a espera? Certamente para antes do clique, já que o tempo de exposição de uma fotografia é tão rápido que, embora objetivamente falando ainda exista uma duração, ele se torna abstrato: é imperceptível ao cérebro – indiscernível em sua instantaneidade.

“Quando a técnica do instantâneo se naturaliza, fotografar torna-se a prática de ausentar-se do tempo, de um refluir do tempo para fora da imagem. Pois a fotografia moderna não é um instante qualquer, (...). Ela adquire uma duração que lhe é própria, que toma corpo neste lugar onde o refluir do tempo tem curso, onde o instante ainda não está dado e onde ele se realiza. Esse lugar é a *espera*” (LISSOVSKY, 2003).

Numa metáfora grosseira, a espera está gestando o instante e sente as contrações do tempo em seu ventre antes de dar à luz a fotografia. A essa gestação – o estreitamento da

duração, a passagem pelo fundo da agulha do instante – Lissovsky (2010) deu o nome de *expectação*. Segundo ele, são as diferenças na expectativa – na espera – que a imagem se configura e é atravessada pelo tempo de múltiplas maneiras.

Em sua investigação sobre a expectativa – detalhada no livro *A máquina de esperar* – Lissovsky fez análises de fotografias de quatro fotógrafos do século XX: August Sander, Diane Arbus, Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado, organizando-as pelas características do modo da espera de cada um e sob conceitos-matrizes.

O primeiro conceito-matriz exposto pelo autor é o de *latitude de espera*, que pode ser larga ou estreita. É preciso dizer, de antemão, que essas medidas não são relacionadas ao tempo de exposição da fotografia e nem com as horas distendidas pelo fotógrafo na pesquisa do material. Trata-se da abertura concedida por quem espera para o devir do instante, o *timing* do fotógrafo: “quando a latitude é larga, o instante instala-se confortavelmente. Quando é estreita, ele parece comprimido, espremido, incontido em si mesmo” (LISSOVSKY, 2010, p. 73).

Para o autor, August Sander e Diane Arbus são exemplos opostos em sua latitude de espera, no âmbito dos retratos: “enquanto as fotos de duplas e grupos de Sander parecem acomodar as semelhanças, nas de Arbus (...) a semelhança parece escapar. (...) Em Sander, o centro de gravidade da pose repousa no instante. Em Arbus, ele é descentrado, parece cair sempre um pouco antes ou um pouco depois do instante” (*idem*).

Para exemplificar, ele sugere a comparação das fotografias *Jovens camponesas* (Figura 12), de Sander, e *Duas garotas com trajés de banho combinando* (Figura 13), de Arbus.

Figura 12 – Jovens camponesas. August Sander, 1928.



Fonte: Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv²¹

²¹ Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/193650?locale=pt>. Acesso em outubro de 2015.

Figura 13 – Duas garotas com trajes de banho combinando. Diane Arbus, 1967.



Fonte: Christie's²²

Nas duas fotos as garotas estão vestidas da mesma maneira. Na imagem de Sander, contudo, há, além disso, algo de unitário também na postura das jovens: as poses se assentaram confortavelmente, no seu tempo próprio – “a pose acomoda a semelhança” (LISSOVSKY, 2010, p. 74). As identidades das meninas parecem se confundir.

²² Disponível em: <http://www.christies.com/lotfinder/photographs/diane-arbus-two-girls-in-matching-bathing-5123195-details.aspx>. Acesso em outubro de 2015.

Já na foto de Arbus, por outro lado, a despeito dos maiôs iguais, há um desconforto na pose, uma inquietação: não houve tempo suficiente para acomodar a semelhança – a gravidade da pose estava antes ou depois, mas não naquele instante.

“As moças de Sander duplicam-se – nos relógios de pulso, nas flores na cintura –, e são como dois exemplares de uma replicação potencialmente infinita de jovens camponesas da região de Colônia. Já as banhistas de Coney Island, perto de Nova York, apenas reafirmam, pela semelhança do traje, sua irredutibilidade uma à outra” (*idem*).

Entretanto, a análise proposta por Lissovsky não pode incorrer no que o autor chama de *interpretações psicologizantes*, isto é, não se pode dizer daquelas imagens que as meninas camponesas são ingênuas e dividem a mesma identidade ou que as garotas de Arbus são, como coloca o autor (2010, p. 75), “comparsas em uma conspiração”. Trata-se de diferentes janelas abertas para o devir do instante: a expectativa de cada fotógrafo.

Isso fica mais claro quando Lissovsky introduz um segundo conceito-matriz: a *atitude do expectante*. A *passividade* ou *atividade* do fotógrafo não está ligada e não é dependente da latitude de espera. Ao contrário, tem a ver com o “modo de favorecer o devir do instante” (LISSOVSKY, 2010, p. 80).

Sander tem uma expectativa passiva: ele espera os elementos repousarem na cena – as fotos não dão impressão de movimento. Sua latitude de espera é larga o suficiente para acomodar a pose e sua expectativa é passiva o suficiente para deixar a pose se acomodar.

Lissovsky (2010, p. 85) vai além: “Sander concentrou seu trabalho em círculos e ambientes que lhe eram familiares: parentes, vizinhos, amigos, amigos de amigos, conhecidos... Nesse sentido, ele é menos caçador que granjeiro”. Para o autor, o equilíbrio das imagens de Sander é, por assim dizer, *sedimentar* – sólido e estável.

Já Arbus tem uma expectativa ativa: ela instiga o instante. “A fotógrafa tinha consciência do tipo de equilíbrio que buscava alcançar: ‘Eu costumava ter uma teoria sobre fotografia. Era no sentido de penetrar entre duas ações, ou entre ação e repouso’. Aqui, entre a ação e o repouso – e não na interrupção de uma trajetória – é que a instabilidade pode ser inscrita” (LISSOVSKY, 2010, p. 86). Sua latitude de espera é estreita o suficiente para inquietar o instante e sua expectativa é ativa o suficiente para deixar a pose inquieta.

Na expectativa de Sander, a artista de circo (Figura 14) se posiciona no quadro, se acomoda, repousa.

Figura 14 – Artista de circo. August Sander, 1926-32.

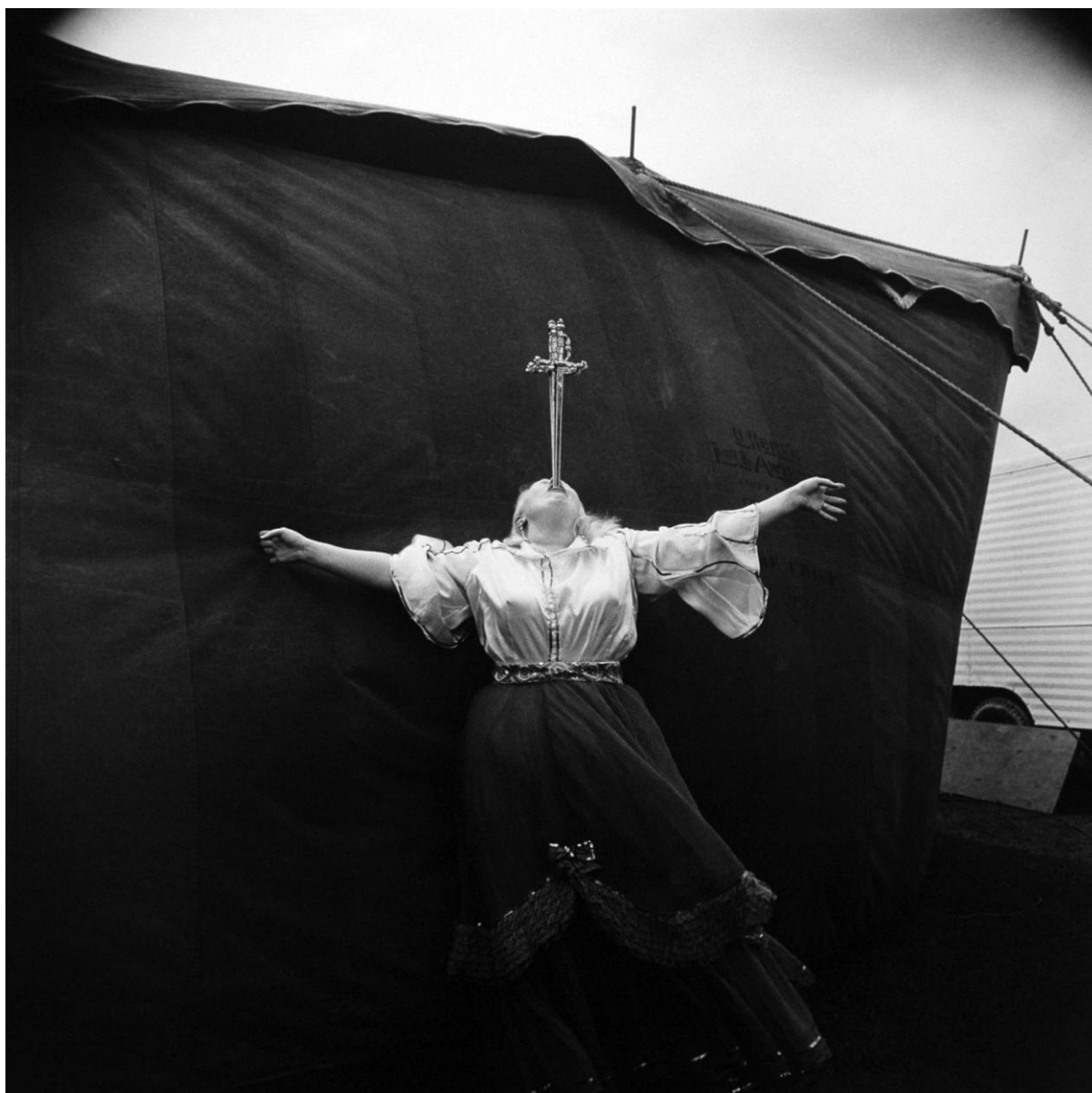


Fonte: Die Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur - August Sander Archiv²³

²³ Disponível em: <http://www.moma.org/collection/works/194118?locale=pt>. Acesso em outubro de 2015.

Na expectativa de Arbus, artista de circo (Figura 15) se inscreve no quadro na transição da ação e do repouso. Os elementos parecem estar ainda em movimento, inquietos.

Figura 15 – Artista de circo. Diane Arbus, 1970.



Fonte: Artnet²⁴

²⁴ Disponível em: <http://www.artnet.com/artists/diane-arbus/albino-sword-swallower-at-a-carnival-md-a-xolz9KIBxCWvKKzCgbm0Xg2>. Acesso em outubro de 2015.

Por sua vez, Henri Cartier-Bresson e Sebastião Salgado são outros exemplos polares tanto no que diz respeito à latitude de espera quanto à atitude do expectante – o que não quer dizer, no entanto, que se assemelham a Sander ou Arbus.

Começemos por Cartier-Bresson – pai do *instante decisivo* – que diz: fotografar é “reconhecer, num mesmo instante e numa fração de segundo, um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem esse fato” (CARTIER-BRESSON *apud* LISSOVSKY, 2010, p. 76). Bresson é o caçador: as formas emergem, se organizam no espaço e não dão uma segunda chance aos olhos.

A espera do francês é “estreita bastante para que dure apenas o tempo de uma decisão” (LISSOVSKY, 2010, p. 77), independente da duração que a preceda. Trata-se de cliques únicos – decisivos –, espontâneos; instantes em que a forma e o ritmo confluam: uma latitude estreita – não há tempo para outra chance –, e uma expectativa passiva – é preciso aguardar instante emergir.

A fotografia a seguir (Figura 16) – considerada uma imagem clássica de Bresson – revela o rigor da organização das formas no trabalho do fotógrafo: um calcanhar prestes a tocar a poça d’água – último instante antes que a poça d’água se perturbe de vez –, as figuras espelhadas, a geometria do quadro, etc. Por mais longa que tenha sido a espera antes do clique, ela é estreita: não mais que o tempo de uma decisão.

Figura 16 - *Behind the Gare St. Lazare*. Henri Cartier-Bresson, 1932.



Fonte: Magnum Photos²⁵

Em contrapartida, o procedimento Sebastião Salgado se opõe ao de Cartier-Bresson. Salgado fala em fenômenos fotográficos mais que em momentos decisivos:

“Talvez caminhe quilômetros para me aproximar de um ponto que pode estar a 800 metros em linha reta. (...) Aí é quando observo. O tempo certo no qual se produzem e se desenvolvem os fenômenos naturais. Lentamente, senão ocorre um curto-

²⁵ Disponível em:

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_4&VBID=2K1HZOQ0TK0K0K&IID=2K1HRGT D07S&PN=1. Acesso em outubro de 2015.

circuito. A essência muitas vezes está nas curvas, nas voltas que você dá, não na linha reta. Olhar e saber esperar. É preciso experimentar o prazer de esperar”²⁶.

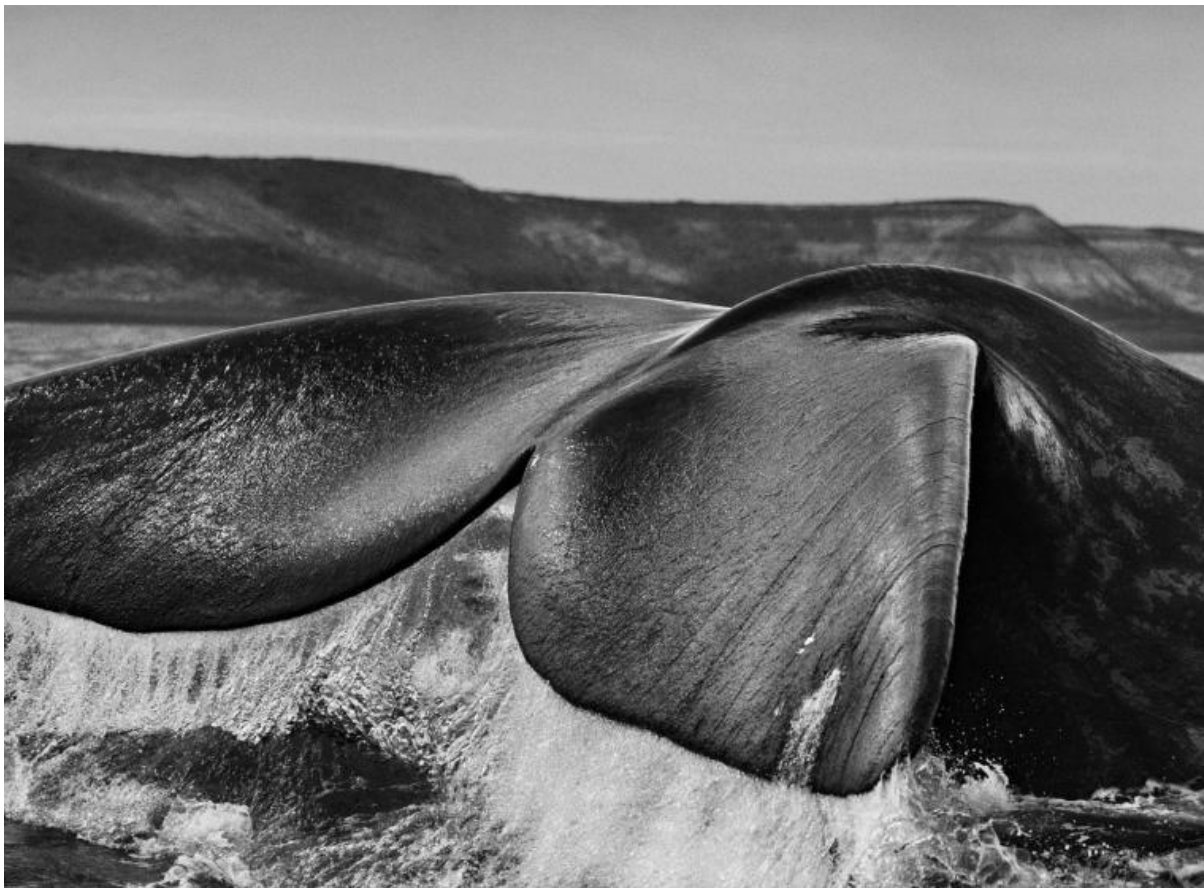
Para Salgado, é preciso observar, gastar tempo e repetir quantas vezes forem necessárias. “A espera do fotógrafo é a contrapartida do amadurecimento do instante. Ele nutre-se – cresce e aparece – da própria expectativa” (LISSOVSKY, 2010, p. 78). Não é difícil compreender, portanto, que a latitude de espera nesse caso é larga, talvez larguíssima: dura o tempo que for necessário para o amadurecimento do fenômeno.

Muito diferentemente de Sander – que também tinha em seu procedimento uma latitude larga – a expectativa de Salgado é ativa: ele participa do ambiente e toma o tempo que se faça necessário para *construir* a cena. Lissovsky (2010, p. 85) caracteriza Salgado não como “o perseguidor incansável, e sim o estrategista paciente que dispõe suas armadilhas de luz por todo o campo de caça”. Para o autor, a espera de Sebastião Salgado constrói o devir como uma teia de luz e forma, preparada para capturar o instante.

Essa espera de quem prepara o encontro e aguarda o desenvolvimento do fenômeno é simbolicamente clara, por exemplo, em uma das várias fotografias de baleias que Salgado fez ao longo de sua carreira, como a da figura 17, que faz parte da obra *Genesis*, de 2013.

²⁶ Ver entrevista de Sebastião Salgado a Jesús Ruiz Mantilla (2014) no El País.

Figura 17 – Baleia-franca-austral na Península Valdés, Argentina. Sebastião Salgado.



Fonte: Amazonas Images²⁷

Sobre esta imagem, Salgado conta que a baleia veio ao barco da equipe todos os dias em que saíram para fotografar: “você podia tocá-la”, disse.²⁸ Assim é a espera do fotógrafo: abraça dimensão de tempo que seja necessária para fazer amizade com a baleia e, enquanto tece a teia de luz e forma, aguarda que ela se mostre em sua beleza – um fenômeno da natureza.

Sander, Arbus, Cartier-Bresson e Salgado: filhos de gerações e nações distintas, compartilharam – porém – o instantâneo como realidade dominante da fotografia. Cada um

²⁷ Disponível em: <http://time.com/3798068/in-the-beginnings-sebastiao-salgados-genesis/>. Acesso em outubro de 2015.

²⁸ *idem*

ao seu modo – da maneira que a sua expectativa se configura – mostra que a origem da fotografia moderna e daquilo que nela se apresenta visível e invisivelmente é o tempo: a espera está grávida – gestando o instante e sentindo as contrações do tempo.

“O desafio dos fotógrafos modernos - aquilo que foi constituindo na fotografia a sua arte e a sua linguagem - foi durar diferentemente, esperar diferentemente. E em cada um dos modos de espera que a experiência moderna proporcionou - nas suas distintas maneiras durar -, a fotografia encontrou suas formas mais sutis: as formas instantâneas pelas quais o tempo que se ausenta dá a ver os seus múltiplos aspectos” (LISSOVSKY, 2003).

4.3) Mãe-fotógrafa e o cinzel da espera

Encerrando – por ora – esta investigação, vem ao caso voltar às imagens que a impulsionaram: as fotografias da minha infância, todas feitas por um mesmo autor – minha mãe – a quem me dei a liberdade de chamar mãe-fotógrafa. O que a espera, a duração e o instante dizem delas?

Não que o amadorismo de mãe-fotógrafa neutralize o ausentar-se do tempo nas imagens – isso não seria possível. Mas, por uma falta de estilo – de desenvolver um procedimento fotográfico próprio, com alguma consciência ou com alguma intenção de fazer arte mais do que registro –, as marcas da espera nas imagens são diversas e sem padrão.

Se for possível indicar tendências para a expectativa de mãe-fotógrafa, estas seriam as seguintes: não se aplica a espera por um momento decisivo em que as formas se ordenem com vigor; e nem sempre cabe aqui a duração necessária para que todos os modelos se ajeitem e repousem na cena. Fotografar é apenas uma das tarefas de mãe-fotógrafa – o que vale é o registro –, prontamente ela é requisitada a assumir outras funções. Ela é uma caçadora ansiosa e sem muita estratégia: atira rapidamente, sem precisão na mira, sem construir o cerco ou tecer uma teia de captura. Por falta de interesse ou oportunidade, não descobriu o *prazer de esperar*²⁹: aposta na fórmula de centralizar a presa – o filho –, e no automatismo do equipamento – que ele faça o seu papel.

²⁹ Ver entrevista de Sebastião Salgado a Jesús Ruiz Mantilla (2014) no El País.

Em seu artigo *A crueldade que reivindica o fantasma da fotografia*, Claudia Linhares Sanz (2013) diz haver um fantasma da fotografia que, viajando, “carrega em sua bagagem o enigma de fazer o tempo abismar por uma espécie de voo suspenso, distensão do tempo na contração do movimento. (...) É esse enigma que ele tenta disseminar, soprando no ouvido das dezenas de milhares de pessoas que, seguram câmeras [já não são estritamente fotográficas] e ainda exclamam: *Fo.... to... gra.....fi....a....*”.

Em suas investidas – sussurros à mãe-fotógrafa –, o fantasma parece ter lhe dado a oportunidade de, sem muita ciência do que estava fazendo, registrar muito mais do que a imagem congelada de um filho.

Na figura 4, se dividindo entre reabastecer a mesa de bebidas, calcular a hora dos parabéns e *fazer praça* para as visitas, ela abre uma janela estreita para o instante e captura – como exposto anteriormente – a distância real e simbólica da avó e a sentença do ex-namorado da tia a desaparecer dali em diante.

Nas figuras 5 e 6, a janela é um pouco mais larga: tempo de deixar repousar o toque no rosto de Luana, na primeira, e de acalmar o movimento de um grupo de crianças, na segunda. As poses se acomodam da maneira que podem – seja lá o que o carinho daquele primeiro namoro significasse e sem a preocupação de que o abraço do colega opressor fosse verdadeiro ou não.

Na figura 7, a latitude é tão estreita quanto é larga a ansiedade da expectante. Fotografar ou resgatar o modelo? Toda a duração da dúvida se contraiu num instante de inquietação do garoto, que quer gritar sua agonia para fora da imagem.

Por fim, na figura 8, a janela se alarga não mais que o suficiente para uma aproximação-limite entre os dois modelos. O centro de gravidade da pose, no entanto, está antes ou depois do instante – nunca saberemos se Tinga nos deu uma oportunidade sincera de se acomodar em alguma fotografia ou se ela nos deu um momento decisivo, que perdemos. Ela só nos deixou um ultimato: capturem-me, mas depois me deixem ir em paz.

Sejam quais forem as dimensões possíveis para a expectativa de mãe-fotógrafa, a sua intenção profunda ao fotografar é a mesma de outros pais e amantes: embarcar numa jornada ao centro do tempo com seus filhos e amados. Sem saberem, eles se deixam levar pelo fantasma sussurrante da fotografia e – da maneira que podem – esperam e clicam:

“Esculpido pelo cinzel da espera, o bloco temporal se abre, revelando a face íntima e singular dos múltiplos aspectos que abriga em seu seio” (LISSOVSKY, 2003). Está feito: uma fotografia nasceu.

Considerações Finais

A fotografia transporta: traz lembranças à tona, chacoalha memórias, leva de volta no tempo num segundo, e, no outro, nos faz projetar o futuro. É da ordem das coisas que emocionam, entretêm, surpreendem, confundem e chocam – seja como arte ou como documento. Permite ser vista, revista, esquecida e redescoberta: é como reassistir a um filme e descobrir, a cada nova vez, alguma coisa que o olhar e a atenção deixaram escapar anteriormente.

Na tentativa de mergulhar nos confins da imagem fotográfica – perguntar por quê? Por que ela transporta? O que é a fotografia? – pude fazer leituras completamente novas de fotos que me *pungem* há muito, fotos da minha infância.

Como imagem, isto é, como uma representação – um mapa – do mundo, a fotografia se deu a conhecer por uma incontornável semelhança com o real. Isto porque, em sua gênese, o sujeito – fotógrafo – não podia fazer mais que arrancar um quadro já existente da natureza. Contudo, não tardou demasiado o entendimento de que, para extrair o mundo e enquadrá-lo em imagem, uma série de escolhas, decisões e estilos entravam em cena. Além disso, era tempo de pensar em todas as abstrações necessárias para transcrever – mesmo que muito fielmente – a natureza em imagem.

É possível que a fotografia seja apenas isso: uma representação que se caracteriza pelo efeito de profunda semelhança com o objeto. Mas, ao contrário, me parece que os vestígios que o ato fotográfico deixa na imagem – traços do real, aspectos –, estes sim, mais do que o produto em si, concedem à fotografia a licença para nos transportar no tempo sempre de novo.

Não que os vestígios deixem rastros claros: apropriando-me da metáfora de Boris Kossoy, da história de uma imagem, eles mostram apenas o frontispício de um livro sem palavras escritas. São um índice: apenas apontam. *Ali! Isso foi!* Mas nunca dirão “*isso quer dizer*”. Por este mesmo motivo, seus códigos pulsam e pedem para serem decifrados: aquilo que está visível – o frontispício – e aquilo que não se mostra – o invisível –, querem contar uma história a cada olhar que circula a superfície de uma foto.

Nem todas as pessoas podem compreender a grandeza de um baobá à primeira vista. No instante em que é flagrado – um piscar surpreso e contemplativo de olhos –, e na temporalidade atual daquela árvore – sempre se renovando –, está contida toda a duração: os anos de crescimento que a levaram até ali. É preciso algum esforço de investigação e, às vezes, informações exteriores – e não o baobá em si – para desvendar sua beleza. Assim também, numa fotografia de um baobá, toda a duração que precede a piscada – o instante – se comprime e configura a imagem.

Esta é a sina da fotografia quando passa a ser instantânea e, por isso, desloca a espera para fora do ato da câmera: a maneira como se espera pelas fotos – a expectativa pelo devir do instante – muda tudo.

O invisível também se manifesta nisso: o tempo se ausenta da imagem, mas, ali dentro, de alguma maneira, ainda há movimento – a duração comprimida no instantâneo.

Fotografamos para representar a natureza, cuja lei é o tempo. Mas este jamais será capturado: quando do ato da câmera, ele desvia e segue seu curso. Não deixa, contudo, de marcar a imagem em toda sua estrutura: ficam para trás – para o nosso deleite ou espanto – os vestígios da duração de baobás, pais com seus filhos e amantes.

Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BAUER, Patricia J. *Oh Where, Oh Where Have Those Early Memories Gone? A Developmental Perspective on Childhood Amnesia*. Washington: American Psychological Association, 2004. Disponível em: <http://www.apa.org/science/about/psa/2004/12/bauer.aspx>. Acesso em agosto de 2014.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 2. ed. Campinas: Papirus, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985.

JONES, Jonathan. *Why didn't people smile in old photos? You asked Google – and here is the answer*. The Guardian, 2015. Disponível em: <http://www.theguardian.com/commentisfree/2015/aug/12/why-dont-people-smile-old-photographs-google-answer>. Acesso em setembro de 2015.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

LIGHTMAN, Alan. *Sonhos de Einstein*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LISSOVSKY, Mauricio. *A máquina de esperar: Origem e estética da fotografia moderna*. 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

_____. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. In: DOCTORS, Marcio. (Org). *O tempo dos tempos*. Rio de Janeiro, 2003, p. 142-65.

MANTILLA, Jesús R. *Para a fotografia, tem que saber experimentar o prazer de esperar*. El País, 2014. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2014/02/20/eps/1392921389_460669.html. Acesso em setembro de 2015.

MILES, Caroline. *A study of individual psychology*. The American Journal of Psychology, v. 6, n. 4, p. 534- 558, janeiro de 1895. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1411191>. Acesso em agosto de 2015.

SANZ, Claudia Linhares. *A crueldade que reivindica o fantasma da fotografia*. Icônica, 2013. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/a-crueldade-que-reivindica-o-fantasma-da-fotografia/>.

_____. *Enigmas da visibilidade fotográfica no mundo contemporâneo – Parte I*. Icônica, 2012. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/enigmas-da-visibilidade-fotografica-no-mundo-contemporaneo-parte-i/>.

_____. *Enigmas da visibilidade II: da autenticidade do instante à autenticidade da eficiência*. Icônica, 2012. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/enigmas-da-visibilidade-ii-da-autenticidade-do-instante-a-autenticidade-da-eficiencia/>.

_____. *Garçons e brisas fotográficas*. Icônica, 2011. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/garcons-e-brisas-fotograficas/>.

_____. *Nascimentos fotográficos*. Icônica, 2011. Disponível em: <http://iconica.com.br/site/nascimentos-fotograficos/>.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.